

***Juntacadáveres* (1964) de Juan Carlos Onetti y la cultura popular rioplatense**

Presentado por

Frank Alexander Orduz Rodríguez

Dra. Diana Paola Guzmán Méndez

Directora del proyecto

Tesis para optar al grado de Magister en Literatura
Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia

Facultad de Ciencias de la Educación

Escuela de Idiomas Modernos

Maestría en Literatura

Tunja 2017

Dedicatoria

A María, mi madre

A Rocío, mi esposa

A Luciana, mi hija

Agradecimientos

Infinitas gracias a todas aquellas personas que al leer este trabajo sientan que hay parte de ellas en él.

CONTENIDO

	Pág
Introducción	1
Capítulo I: Onetti y la institución literaria del Uruguay	7
Juan Carlos después de Onetti	9
La literatura Uruguaya en tiempos de Juan Carlos Onetti	11
Las vanguardias latinoamericanas	14
Encuentro con una escritura de lo humano: influencias y proyecto creativo	16
<i>Semanario Marcha</i>, la crítica y el “Boom”: el ascenso de un escritor	18
<i>Semanario Marcha</i>	18
La crítica	20
El “Boom latinoamericano”	21
Capitulo II: La literatura y la cultura popular: apuntes sobre convergencias	24
Hacia un objeto verdadero de la literatura: el ser	30
Juntacadáveres: un dialogo con la historia	31
La historia como artificio literario	40
Capitulo III: <i>Juntacadáveres</i> y la cultura popular rioplatense	43
Lo socio-ocupacional popular como formalización del héroe	46
Las prostitutas, “...las mujeres a diez pesos”	48
El ama de casa outside	52
El héroe proxeneta más cerca de sí	53
De jóvenes, viejos y la demás fauna sanmariana	56
El cronista y el “sagrado deber patriótico” de contar	58

El compadrito como paradigma de la masculinidad sanmariana.....	59
Los espacios marginales y su significación colectiva: El prostíbulo, el conventillo, los cuartos de pensión, las calles y el cafetín.....	62
Huida hacia los barrios sin nombre.	66
Fortines marginales.	67
El ritual de la soledad: calles y cafetines.	70
La palabra como experiencia vital y parodia de la trascendencia.....	78
La palabra incomprendida.	79
La parodia de la trascendencia: Dios ha fallado.....	86
Conclusiones	91
Bibliografía	99

Introducción

Para la segunda década del siglo XX se reconoce una fractura artística que en el campo literario los escritores promovieron para mostrar los cambios de la sociedad a la que pertenecían. La razón era evidente, las formas literarias, sus temáticas y la realidad latinoamericana no coincidían. La proliferación del simbolismo y el realismo regional no compaginaban con el ritmo vertiginoso que en Latinoamérica se presentaba a causa de la industrialización que la primera guerra mundial generó. Tal incongruencia entre el plano artístico y social demandó la reevaluación de los modelos literarios en pro de una expresión acerca de la coexistencia de sectores sociales dispares, el cambio de paradigma urbano y en últimas la carrera por la consecución de un mejor estatus en el nuevo orden (Rama, 1973, pp. 58-59).

Dicha ruptura se reconoce en el Uruguay casi dos décadas más tarde con la propuesta de Juan Carlos Onetti. Desde la redacción de *Marcha* el escritor uruguayo escribe sobre la reevaluación de la literatura y de lo que debería ser su interés: el ser que se gesta en la cotidianidad de la ciudad. De esta suerte, su visión sobre la literatura nacional manifiesta en el *Semanario Marcha* se ve expuesta en sus primeros cuentos y novelas como *El pozo* (1939), y sobre todo en *Tierra de nadie* (1941), donde la crítica de su país reconoció la esencia del montevidiano.

Así, comentarios como lo hechos sobre *Tierra de nadie* y repetidas menciones de la crítica sobre la recurrencia del desarraigo, de la inmigración, de la crisis de identidad y de la evasión, entre otras, nos abre un interrogante acerca de las representaciones socio-culturales que suscitan tales sentimientos y problemáticas. Si bien Onetti demandaba una literatura esencialista que mostrara al sujeto montevidiano en su más amplia expresión, la recurrencia de personajes como la prostituta, el proxeneta, ancianos y juventudes callejeras, inmersos en los ejes recurrentes de la obra onettiana, nos indica que la obra del autor sostiene una relación íntima con la cultura popular del Río de La Plata –tópico que determina el estilo de toda su producción literaria.

En este tenor estudiaremos a *Juntacadáveres* (1964), obra del ciclo sanmariano del autor uruguayo. A partir de la polémica fundación y cierre del prostíbulo de Larsen, la novela expone las contrariedades y pleitos entre los pobladores de Santa María, la ciudad ficticia que se formaliza en *La vida breve* (1950), pero que se explora sobre cuentos y novelas anteriores y posteriores del autor. Pero detrás de la trama y conflicto de la novela aparecen una serie de elementos extra-artísticos que le aportan a la construcción literaria una trascendencia tanto estética como ética, que claramente son la presencia del mundo del trabajo, del espacio marginal y de valoraciones de los sujetos de las clases populares del Río de La Plata frente al cambio de paradigma de una época a otra. Desde tal perspectiva, este trabajo busca estudiar la relación entre la novela y la cultura popular rioplatense, para así dar con una de las fuentes de la realidad de donde bebe la obra del autor uruguayo.

Para el cometido del trabajo, delimitamos que lo popular, dentro de la dinámica que propone Onetti en *Juntacadáveres*, radica entre las tensiones que suscitan los cambios socio-políticos, laborales y las formas en que los sectores bajos y medios, propuestos en la novela, entienden y representan el mundo, sus actividades de producción, la vida diaria y sus sentimientos colectivos, no en oposición a las instituciones estatales, eclesiales y la tradición, sino permeando estas mismas instituciones y reevaluándolas.

A partir de esta postura, en el universo de *Juntacadáveres* se representan los dramas de los sujetos del canon socio-ocupacional popular rioplatense frente a las nuevas formas del trabajo, de la sexualidad, de la moral y de la vida diaria. Tales vicisitudes individuales configuran una idea generalizada, colectiva y reestructurada de la imagen oficial de las formas de subsistencia y de conceptualizar la realidad. Es por eso que la construcción discursiva de los sujetos de la novela se ve impregnada de todos los valores y sentimientos nuevos causados por la oleada modernizante en el Río de La Plata a finales del XIX y principios del XX. Esta última idea se constituye y es metafórica en las construcciones valorativas y posturas de los personajes ante la fundación del prostíbulo de Larsen, institución marginal propia de la modernidad latinoamericana.

Por todo lo anterior, en este trabajo el lector se encontrará con un análisis sobre las dinámicas de las clases populares a las que se les confiere un carácter literario en *Juntacadáveres*. En

consecuencia, hemos delimitado y dividido el estudio en tres capítulos que buscan analizar las condiciones de producción del trabajo literario del autor uruguayo y por su puesto su novela. A su vez, realizamos un acercamiento a distintos estudios que han analizado el tópico de lo popular en la literatura; y finalmente establecemos las categorías de análisis que la lectura de la obra muestra, las cuales evidencian el armazón que rige la construcción estético-literaria de lo popular rioplatense en *Juntacadáveres*.

En este orden de ideas, el primer capítulo titulado “Onetti y la institución literaria del Uruguay” analiza cómo la imagen del autor y emergencia de su producción se erigió en un panorama donde la literatura y la realidad nacional discrepaban. Desde los planteamientos de Jacques Dubois sobre la institución literaria (1978), el análisis evidencia que la tradición literaria del Uruguay del novecientos y posterior a esta generación se encontraba debilitada por la falta de renovación. Fueron algunos pocos nuevos escritores los que se fijaron en la actualidad que vivían, sin embargo, no llegaron a aprehender la esencia del montevideano desde enclaves universales como Onetti la propuso en su obra. Con todo, a pesar de que la elaboración onettiana consiguió hacer que muchos lectores de la época logran identificarse con ella, este capítulo muestra que fue hasta varias instancias de legitimización, muchos años más tarde, dentro de un campo más grande y competitivo, el de la literatura latinoamericana, que la figura y obra de Onetti logró posesionarse y conseguir el estatus que conocemos.

Así, la identificación de la posición de Juan Carlos Onetti en el campo de la literatura aporta varias claves acerca del carácter de su obra y elementos que conciernen a nuestra investigación sobre lo popular en *Juntacadáveres*. Dado a que el campo de sus posibilidades estuvo marcado por la institución literaria del país y del continente, este primer acercamiento a la obra y al autor deja ver, que la dinámica de su literatura la demarcó la inclusión de valores como el sincretismo religioso, las tensiones entre lo antiguo y lo nuevo y por supuesto la inclusión de valores de la cultura popular rioplatense, aspectos muy cercanos al escritor que determinaron su propuesta estética.

Luego, en el segundo capítulo, “La literatura y la cultura popular: apuntes sobre convergencias”, se hace un recorrido sobre los trabajos de reconocimiento de lo popular en la literatura, pasando por la teorización que propone Bajtín (2003) en la obra de Rabelais y

desembocando en los análisis específicos que se han realizado en algunas obras de la literatura latinoamericana, desde *La Novela de la Revolución*, *Las vanguardias* y *La Nueva Novela Latinoamericanas*. Es a partir de estas posturas teóricas, críticas y la lectura de *Juntacadáveres*, que establecemos el concepto de cultura popular que rige este análisis y que reposa en la operación y dialogo entre la novela y la historia del Rio de La Plata.

Desde la inclusión de la jerga popular hasta la inserción de problemáticas históricas, este capítulo precisa el concepto de cultura popular que dirige el análisis de la novela. Siendo el concepto tan escurridizo, este segundo capítulo determina que la manifestación de la cultura popular en *Juntacadáveres* aparece en la modelación literaria de interpretaciones puntuales de las formas de concebir el mundo de las clases populares del Rio de La Plata. Esto es precisado a partir de la extrapolación del concepto de lo popular que trabaja Bajtín y que se basa en el encuentro de valoraciones compartidas en el seno del carnaval. En esta misma línea Burke (1999) comprende que las dinámicas de la cultura popular son producto de la comprensión experiencial y compartida de las prácticas cotidianas y de las instituciones nacionales.

Ya en el último capítulo, “*Juntacadáveres* y la cultura popular rioplatense”, proponemos tres categorías de análisis que sustentan la exploración y formalización estético-literaria de la cultura popular en la novela. Así, el lector se encontrará con 1) lo socio-ocupacional popular como formalización del héroe, 2) los espacios marginales y su significación colectiva como fondo de la acción novelesca y 3) la palabra como experiencia vital y parodia de la trascendencia. En cuanto a la primera categoría, en esta analizamos la caracterización del campo socio-ocupacional de los personajes de la obra y su proyección literaria. Tal proyección muestra cómo el autor uruguayo logra la afirmación del sujeto marginal rioplatense a partir de la concreción de la profesión, profundizando y dotando de sensibilidad los esquemas históricos y documentales sobre la actividad laboral de los personajes. Así, en *Juntacadáveres* se identifican una serie de sensibilidades que rebasan los esquemas de una profesión u oficio, desenmascarando los verdaderos móviles y valores que determinan las acciones y pensamientos de los personajes en la novela.

Sobre la segunda categoría, en esta se analiza la construcción de los espacios marginales y su significación colectiva. El análisis muestra que los espacios que construye la obra están cimentados en instituciones de carácter marginal que para los inicios de la modernización del cono sur del continente jugaron un papel preponderante en identidad rioplatense. Así, el conventillo, la pensión, el prostíbulo, el cafetín, entre otros espacios que contaban con una carga simbólica de resguardo y rescate de valores abolidos por la modernización, se constituyen en la novela como espacios rituales que recogen la individualidad de los personajes, sus zonas de *confort* y sus espacios y tiempos de reflexión acerca del mundo.

Ya en la tercera categoría, la palabra como experiencia vital y parodia de la trascendencia, analizamos cómo las construcciones sintagmáticas en la novela proyectan la incomprensión o ambivalencia que los sujetos de la obra poseen frente a su realidad. Esto lo determinan las contradicciones que los mismos personajes proyectan en su actuar o en la plasticidad de sus formas de pensar. Pero quizá lo que más evidencia este aspecto es la narración de la novela. En ella se puede ver la recurrencia de elementos retóricos que proyectan lo incompleto que pueden ser la realidad, los elementos del ambiente, los sentimientos de los sujetos de la novela, sus posiciones frente a la realidad y la misma comunicación entre ellos. Esto desemboca en la paradoja que construye el autor montevideano entre lo sagrado y lo secular, puesto que estos dos aspectos tan fundamentales en el panorama de cambio industrial y espiritual en el Río de La Plata a finales del XIX y principios del XX, configura en *Juntacadáveres* la caras de una misma moneda, en donde la tensión contenida entre estas fuerzas resulta fundamental y parte de una naturaleza universal e indivisible.

De esta manera, el recorrido trazado sobre *Juntacadáveres*, novela de Juan Carlos Onetti, muestra las operaciones literarias que se construyen acerca de las dinámicas cotidianas de las clases populares, como el trabajo, la significación de sus espacios autóctonos y el esquema discursivo que determina las singularidades de los personajes. Es así como el lector se encontrará en este trabajo con un análisis acerca de una poética¹ de lo popular rioplatense,

¹ En vista de la cualidad del texto literario de manifestar, como objeto de conocimiento suficiente, su propia estructura abstracta, Tzvetan Todorov, en su texto *Poética estructuralista* (2004) resume que la *poética* es el conjunto de las propiedades del discurso literario en el marco de determinada obra. Su objetivo es descomponer la singularidad del hecho literario, su literariedad, sus particularidades,

aspecto que en las diferentes latitudes del continente y con sus particulares tanto culturales como estéticas marcó la renovación de las letras latinoamericanas a principios del siglo XX.

es decir, aquellas estructuras abstractas que tienen que ver con los instrumentos para describir sus referentes, las acciones de tales referentes y la forma en que los narra, en la búsqueda del sentido de cada obra en particular.

Capítulo I: Onetti y la institución literaria del Uruguay

“Literalmente sólo tenemos compromisos con nosotros mismos”

Juan Carlos Onetti

Divagaciones para un secretario, 1963

Reconocer el lugar de la figura de Juan Carlos Onetti en el campo de la literatura uruguaya y latinoamericana es de vital importancia. La exploración de las dinámicas de dicho campo permite valorar las fuerzas que determinaron la conformación del estatuto del escritor, las condiciones de producción de su obra y el posible origen del carácter de la misma. En vista de que el escritor y su labor no son ajenos a la lógica social, al igual que la esfera literaria a la que pertenece, el examen de los distintos movimientos histórico-culturales, sociales, políticos, estético-literarios, ayuda a la determinación de las normas que rigen la producción, la lectura y posicionamiento de los distintos productos y productores en cada momento histórico y en cada instancia que conforma a la literatura. Es por eso que en el siguiente capítulo haremos una revisión de las condiciones de producción de la obra literaria de Juan Carlos Onetti, desde los planteamientos de Jacques Dubois sobre los procesos de la institución literaria (1978), en aras de confirmar la pertinencia de la investigación de la cultura popular en una de las novelas del ciclo sanmariano del autor uruguayo: *Juntacadáveres* (1964).

En principio, al comprender que la literatura existe a la par que se entiende la dialéctica entre las prácticas sociales y las prácticas literarias, se desmitifica el carácter autotélico de la obra *in situ*. En tal caso, se revela que la literatura existe gracias a un conjunto de dinámicas definidas y determinadas entre sí, que actúan sobre el aparato del lenguaje, del imaginario y de su difusión (la escuela, la academia, la crítica, las ediciones entre otras), e institucionalizan todas sus prácticas. En la medida en que la literatura conquistó su autonomía frente a las instituciones a las cuales estuvo subordinada (iglesia, monarquía, estado), y se posicionó al lado de ellas como igual, la literatura se considera institución ya que esta posee regularidades

y normas que legitiman o no sus actividades, así como a los agentes que las llevan a cabo, su aparato económico, material e ideológico (Dubois, 2014)².

Para entender la operación de la institución literaria, la noción de Campo de Bourdieu es fundamental. Si la institución, dice Dubois, domina y organiza toda la esfera de una superestructura, pues impone condiciones para la realización de determinadas prácticas —en aras de sociabilización de los individuos que la componen, bajo la imposición de su propia ideología— (2014, p. 35), la noción de *Campo* (literario, artístico, filosófico, etc) muestra las formas y fuerzas específicas que se despliegan en las relaciones de los agentes y sus prácticas (Bourdieu, 1989, p. 3). Entonces, el Campo literario es la escena de las luchas entre agentes que se debaten en la búsqueda de adquirir un capital simbólico que consagre tanto a sus productos como a sus propias figuras. Así, un agente puede tener la posibilidad de conferir dicho carácter a otros agentes y sus productos (pp. 18-19). Tales mecanismos de consagración regulados por las disposiciones del campo, son las que Dubois, a través de planteamientos de autores como Sartre, Barthes, Y el mismo Bourdieu, organiza para definir la noción de institución literaria.

Siendo la institución literaria un campo autónomo, este elabora sus propias leyes de legitimidad, tanto de distinción como de evaluación y producción. Tal legitimidad es instituida por instancias de reproducción y consagración, alrededor de una ley de competencia (definida por su momento histórico, los movimientos literarios y los agentes con mayor posesión de poder simbólico), que determina las luchas por conquistar y conservar el capital simbólico (autoridad, prestigio, reputación, fama, renombre, etc.). Con esto, y

² Dubois retoma la noción de “institución literaria” de los estudios de Madame de Staël, Específicamente en *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales* (1800), tal como lo señala Juan Zapata en el prefacio de la traducción al español de *La institución de la literatura* (Dubois, 2014), publicada por la Universidad de Antioquia. Desde el inicio del ensayo de Madame de Staël (traducción al español de Ana Cecilia Ojeda, 1999) se propone examinar cual es la influencia de los estamentos sociales, políticos, culturales y religiosos que influyen en la literatura y cuál es la influencia que la literatura ejerce sobre estos estamentos. Desde allí, Staël busca la relación de sentimientos universales —que proceden de ligámenes con el poder monárquico, con el sentimiento de patria, de la relación con la trascendencia, etc. — y la literatura, en una vínculo recíproco, y abre el paso para que futuros estudios de la sociología de la literatura se acerquen aún más a establecer relaciones de trasposiciones estéticas y de impacto social de dicha conexión.

adentrándonos más en la teoría en lo que viene del siguiente análisis, estableceremos la posición de Juan Carlos Onetti en la literatura uruguaya, para entender el lugar de su literatura: las exigencias de su campo, su programa literario, las concesiones y voluntades del autor, la recepción de la obra, su consagración y su aporte al campo. En este recorrido nos detendremos en aspectos como el panorama en donde se gesta la obra de Juan Carlos Onetti, sus antecedentes biográficos, políticos, sociales y estético-literarios, en aras de la comprensión del carácter de la obra onettiana.

Juan Carlos después de Onetti

De padres inmigrantes, Juan Carlos Onetti nace en el barrio Sur, un distrito de ascendencia de expatriados, de historia de esclavos y de candombe por ritual. Deja sus estudios de secundaria y se dedica a trabajar en oficios varios. Como la gran mayoría de los nombrados en la *Generación Crítica* por Rama, Onetti pertenecía a una clase media intelectual que en los años de bonanza de la escuela y universidad uruguaya, logró tener una visión holística de su tiempo y por ende una mirada crítica sobre sí y el mundo (Rama, 2006, p. 400). Luego, en tránsito por Buenos Aires, Onetti escribe algunas páginas para La Nación y La Prensa. Justamente en 1933 con su cuento “Avenida de Mayo - Diagonal - Avenida de Mayo” gana un premio de cuento convocado por La Prensa. Sin embargo, es en el *Semanario Marcha* donde escribe con mayor soltura sobre su visión de la literatura, sus gustos literarios y sobre la situación de la actualidad nacional.

Son los anteriores aspectos los que aparecen traducidos en la obra de Juan Carlos Onetti. Sus cuentos y novelas deambulan entre las ficciones que nacen en los barrios populares, obreros, de La Plata. Las calles empedradas y los sujetos que las caminan, remarcando el conocimiento y reconocimiento que el autor tiene acerca de las clases populares. Son tales aspectos los que en términos del campo literario y la institución literaria per se, muestra cómo se inscribe en el texto el origen social del escritor, lo cual determina la temática de su escritura. A su vez, el manejo de esta temática demanda un estilo, que muy bien será el sello que dentro de la institución jerarquiza, distingue y es reproducible o no, según el papel que juegue el agente dentro de la institución. Claramente, si de sello se trata, en las novelas y cuentos de Onetti

prima el decaimiento, marcado por un lenguaje expresionista de metáforas e imágenes de la enfermedad intelectual, moral, personal y social de su actualidad.

Estas manifestaciones tanto temáticas como formales respaldan la idea de que Onetti es ruptura en la literatura uruguaya. Ya dicho por Rama y por distintos críticos, la obra del autor actualiza el ambiente y por lo tanto actualiza al hombre de la nueva literatura de su tiempo. Reconociendo y traduciendo la dinámica del sujeto pre-moderno, en sus primeras novelas, y mejor en las de su madurez como escritor, Onetti muestra de una forma introspectiva la vitalidad de las clases populares del río de La Plata y su problema de alteridad, la condición del hombre que entra a la modernidad. Esto es apenas lógico si nos fijamos que su vida gira en torno a la de la historia de un barrio popular rioplatense, donde la inmigración, el tango, la prostitución, fueron parte del proceso de formación de esta zona de Montevideo y de la historia de las dos orillas de La Plata.

Por su parte, las determinaciones externas, de carácter social, a las que nos hemos referido, son transformadas por la misma lógica del campo. En vista que la institución literaria hace esta operación, sus agentes se ven abocados, consciente o inconscientemente, a maniobrar de una u otra manera, a partir de sus posibilidades –objetivadas por las dinámicas de la institución. Tales objetivaciones y dinámicas se ven inscritas en las obras del autor, unas más marcadas que otras, las cuales lo vinculan con la sociedad en la que se circunscribe (Dubois, 2014, p. 93). De esta suerte, las novelas y los cuentos de Juan Carlos Onetti reconstruyen la angustia, la desazón, el desarraigo, del sujeto pre-moderno frente a las oleadas inmigratorias, frente a los cambios socio-culturales y económicos de finales del XIX y principios del XX. Tales sentimientos y actitudes son movilizados sobre el soporte humano de las clases populares rioplatenses, por lo que obreros, prostitutas y representantes de la clase media acomodada estarán en constante encuentro y en comunión alrededor de los sentimientos que los dominan.

A la par, el origen social del escritor, no sólo determina la temática de su obra, también las lecturas de otras obras y su trasposición en su escritura. Esto es evidente en la lógica del campo literario que, en aras de su misma institucionalidad, busca que se repliquen los modelos que aportan mayor tributo a su misma macroestructura (Dubois, 2014, p. 87). En el

caso de las letras uruguayas, la literatura criollista, naturalista o de corte camperil, arraigada en representaciones nacionales de orden rural, propondrían el tema de la literatura de la época. Sin embargo, no es precisamente la literatura uruguaya la que llama el interés de Onetti, pues en sus lecturas el autor uruguayo encontraría la esencia del lenguaje cotidiano de Roberto Arlt; el ambiente de la ciudad, su moral, su esencia y las fuerzas que las gobiernan en Balzac (Cueto, 2009, pp. 100-102). En Mallea encontraría la inautenticidad del ser (Vargas Llosa, 2008, pp. 72-73), en Faulkner la imaginación creadora desde un lenguaje crítico, coincidencia formales y su toque psicologizante (pp. 79-92). De Celine, el que creemos su mayor influencia, incluso del mismo Arlt (sólo como mera conjetura), hereda la naturaleza de la corrupción y la fuerza ineludible del mal, encarnada en un lenguaje crapuloso, "... sustancia misma de que está hecha la vida humana" (p. 124).

Las lecturas del género novelístico y cuentístico fueron mayoritarias y evidentes, tanto en su obra como en sus manifestaciones expresas –columnas de opinión. Además, los componentes textuales como temáticos de la obra de Onetti manifiestan inmediatamente las condiciones de producción y las dinámicas literarias en la que se inscribe el autor (Dubois, 2014, p. 119). Por eso, la revaloración de las mecánicas del campo de la literatura uruguaya por parte de Onetti responde a que en su tránsito por Buenos Aires reconoce en las propuestas de escritores como Borges, Mallea y Arlt, el carácter de una literatura refractaria a su pasado gauchesco, en el caso de Onetti, pasado oriental. Pero fue el carácter social del naturalismo y el realismo uruguayo, anterior a Onetti, el que instituye la revaloración que hace el autor sobre el sujeto-objeto de la literatura, no obstante, un texto literario contiene indicios de lo que lo instituye (p. 121) y es el carácter social y crítico el que le viene tanto de las vanguardias como de la literatura uruguaya anterior a él. Pero es indiscutible que el autor estuvo instituido por otras latitudes que le permitieron entender y traducir en su literatura la esencia del nuevo montevideano, e incursionar en esencias universales: el fracaso, el desarraigo, el mal, etc.

La literatura Uruguaya en tiempos de Juan Carlos Onetti

El examen del campo de la literatura uruguaya permite identificar qué de la dinámica propuesta por este determinó el lugar y la propuesta de Juan Carlos Onetti, además de reconocer cuáles fueron las concesiones que le permite ocupar dicha posición. La institución

formulará, en cada momento histórico, unas condiciones de legibilidad que determinan cómo otros leen una manifestación del campo, pero también la forma de construcción de dicha manifestación. Es por eso que en el texto se entrecruzan las instancias literarias que modelan la construcción estética y formal de las demás prácticas. En ese sentido, el estamento del campo, organizado históricamente, define los productos y los modos de acogerlas (Dubois, 2104, p103). Así que para identificar las posiciones particulares de los agentes, en este caso Onetti, exploraremos las condiciones históricas del campo de la literatura uruguaya en el tiempo del autor, para luego proceder a realizar las conjeturas sobre su posicionamiento dentro del mismo campo.

En el caso de Onetti, su obra se ubica en el terreno de la novela urbana, manifestación literaria que en el Uruguay ya existía antes de Onetti. Con José Pedro Bellán en narrativa y con Juan Parra del Riego en poesía, entre 1910 y 1925, ya se hacían alusiones claras a una nueva forma y temática literaria de lo urbano, sin embargo, la cristalización esencial de la ciudad no parecía llegar, por lo que se decía que Montevideo no existía. Tal afirmación puede sonar bochornosa si no se detalla que tal cosa podría haber sido porque la ciudad no era objeto de la literatura, cosa que señaló a su tiempo *Periquito el Aguador* –en 1939 en *Marcha*, I, 10³. Esta consigna es, seguramente, la base de la obra Onettiana y sin duda la gran influencia de la literatura uruguaya y latinoamericana. El efecto de tal precisión vendría a ser tenuemente apreciado por unos pocos lectores que en la tercera novela del autor uruguayo, *Tierra de nadie* (1941) –contando como primera *Tiempo de abrazar* (1974) –, vieron la esencia del sujeto montevideano, cuando no en vano había en ella la esencia del sujeto latinoamericano (Rama, 2006).

³ Claramente la generación del novecientos frente al proceso de modernización en La Plata adelantó la construcción de una literatura urbana, pues contrapusieron los valores rurales a los nuevos cambios que tempranamente se entendían. Estos autores asumieron una actitud crítica que buscaba el rescate de valores autóctonos, en busca de una literatura pro expresión nacional pero desde las nuevas dinámicas modernizantes (Olivera-Williams, 1998, pp. 293-296). Seguramente es por eso que Onetti afirmaba la inexistencia de Montevideo, a partir de la corta pero certera disertación sobre el efecto de la literatura en la dinámica de las ciudades que Wilde, a quien citaba para tal efecto, promulgaba. Claramente, estos autores se volcaron hacia la salvación de sus raíces y no a la actualidad que se desarrollaba.

Esta ausencia de Montevideo responde a varios aspectos. Ángel Rama habla de la desactualización del trasfondo de la literatura en Uruguay, por eso dice que Onetti no inventa la novela de Montevideo, sino la reinventa, actualiza su escenario, la “pone al día” (2006, p. 364-365) con esa realidad tanto nacional como de la misma literatura. Otro aspecto es de carácter histórico. Uruguay sufrió complicaciones como país independiente, su corta historia de nación autónoma la hizo frágil a las discrepancias de sus dirigentes, haciéndola fluctuar entre posiciones liberales y paradójicamente en un retroceso conservador⁴. Esto pudo distraer el camino de la estética literaria de ese tiempo. Las ideas modernizantes produjeron respuestas muy marcadas ante la realidad circundante y cercana cronológicamente hablando.

En perspectiva, podríamos decir que aun cuando hubo escritores que se dedicaron a escribir a la luz de las formas heredadas por Rubén Darío, también se comprometían escribiendo sobre el habitante rural frente a la modernización, en la búsqueda de una expresión nacional mayormente. En este caso podemos contar a Elías Regules, Carlos Reyles, Javier de Viana y Florencio Sánchez, con quienes, señala Elvira Blanco, el Uruguay ya mostraba su riqueza para empezar a abordar las transformaciones que experimentaba el país (2006, pp. 20-26). Sin embargo, el legado naturalista y romántico prevaleció en las letras uruguayas, dentro de una línea del realismo social campesino (Rocca, 2000, pp. 9-10). Este recuento nos muestra que a pesar de la desactualización de la que hablaba Rama, sobre el trasfondo del sujeto en la literatura uruguaya, el corte social fue lo que mantuvo el foco encendido sobre el interés del sujeto producto de la modernización y el traslado del campo a la ciudad.

Echar un vistazo a la entrada de las vanguardias a Latinoamérica va a dar mejores luces de la huella de la institución literaria uruguaya en la obra de los escritores de la *Generación crítica*. Básicamente, en Uruguay se adoptaron los móviles de los manifiestos de ruptura promulgados por las vanguardias y, desembarazándose tardíamente de sus pasados literarios,

⁴ Hacia la segunda década del XX, la escena literaria uruguaya venía de encuadrarse en un país que se tornaba prospero en materia política y social, consolidándose como una de las democracias más sólidas de América Latina (Dice Elvira Blanco que “Para el primer Centenario de la Independencia (1925), el país era la Suiza de América y su capital la Atenas de la Plata (...).” El cauce de la nación democrática, basada en las ideas del laicismo y un estado protector en materia de salud, educación, previsiones sociales y economía, se vio troncado por el golpe de Gabriel Terra de 1933). (2006, p. 19).

encarnarán, en un salto cósmico, una propuesta que mira el panorama de cambios de una forma más cosmopolita, menos provincial, pero en una doble mirada, hacia adentro y hacia afuera.

Las vanguardias latinoamericanas

La actualización de objeto de la literatura latinoamericana ya se venía produciendo en otras latitudes del continente, desde la primera década de los noventa. La razón fue la misma que movilizó a Onetti quince años después: el desacuerdo entre los planos artístico y social, lo cual,

(...) imponía la corrección de los patrones literarios para que obedecieran al dictamen de la nueva realidad. Con lo que ésta volvía a instaurarse como maestra de la creación: lo que fue la naturaleza para los prerrománticos, era ahora para los vanguardistas la ciudad moderna. No sólo la ciudad mecánica de los futuristas que apenas si alboreaba en América Latina, sino más bien ese instante del cambio representado por la conjunción de sectores sociales dispares, la violenta aproximación de las tradiciones que acarreaban con las nuevas estructuras urbanas, el debate que se había introducido en los sectores medios ciudadanos cuyo poder estaba en vías de consolidarse o era reclamado (Rama 1973, p. 59).

De modo que, como señala Rama en *Las dos vanguardias latinoamericanas* (1973), esto llevó a los escritores del continente, que en su gran mayoría habían emigrado a Europa, a volcarse sobre una "...América Latina viviente y contemporánea, situada en una circunstancia política precisa...". Pero el manejo de repertorio latinoamericano se vendrá bifurcando desde 1910, en las que Ángel Rama ha llamado las dos vanguardias. Una se basó en el manejo de su realidad a partir de la adecuación del sistema literario europeo. La otra apeló a las estructuras ya establecidas en el continente, incluso tomando préstamos de regiones marginales tanto de afuera como de adentro del país. Esta segunda vanguardia, de rasgos más autóctonos, ejerció una fuerza sobre la lengua, tanto la literaria como la hablada, y sin la necesidad de barroquismos explicativos, logró comunicar la esencia de los nuevos sujetos del continente latinoamericano.

En tales circunstancias, el realismo naturalista del novecientos no fue desdeñado del todo y sí lucidamente trasladado y traducido a las nuevas estructuras literarias promulgadas por las vanguardias. Su función integradora de nación fue cancelada y se le dio su valor por la contribución al proceso de singularización del repertorio literario latinoamericano. Tal

elemento auspició la literaturización de los procesos de modernización desde los niveles urbanizadores más tempranos (aspectos de transición de carácter pre-moderno), reconociendo elementos de la cultura local y la inserción de elementos externos⁵.

En el caso uruguayo la ruptura dentro de estos parámetros la causa Juan Carlos Onetti. Veremos que como João Guimarães Rosa, José María Arguedas, Juan Rulfo y Gabriel Gracia Márquez, narradores de la transculturación, así llamados por Rama, proponen, desde su visión de mundo y su estilo, el contacto entre las culturas regionales y los aportes de la modernidad, en el caso onettiano, encarnado en el fenómeno inmigratorio, el desarraigo histórico y geográfico y la actitud crítica y ambivalente de sus personajes (Rama, 1982a, pp. 203-229). Este proceso muestra con más claridad cómo dentro de la institución literaria uruguaya se interpretó e interiorizaron las antiguas formas, pero a la vez se reorientaron según las posiciones de los escritores (Dubois, 2014, p. 57) de la *Generación Crítica*, encabezada por Onetti.

Ahora bien, hay un claro hilo que determina el manejo del repertorio latinoamericano en relación a lo urbano, que muestra a su vez la renovada estética vanguardista. Este vínculo interesa puesto que Onetti, como los autores de la transculturación, reconstruye literariamente su visión del fenómeno de plasticidad cultural, de una forma introspectiva y compleja. Tal reconstrucción consiste en la trasposición de técnicas del realismo y de lo fantástico, que claramente emparenta la literatura uruguaya y a la argentina. Tal como en Sábato, en Onetti el lenguaje se torna confuso y extraño, conjunción que remarca las grandes contradicciones del advenimiento de la industrialización y crecimiento vertiginoso de las ciudades. Aunque esta alianza entre el realismo y lo fantástico termina absorbiendo el componente ideológico y por ende la posible figura de un autor-escritor, la misma obra artística sugiere gran autonomía, al mismo tiempo que permite amalgamar la confusa situación de cambio de su tiempo.

⁵ Claramente las vanguardias latinoamericanas agudizaron su visión al recrear su propia modernidad, esa modernidad periférica, esa doble modernidad; una que era la manifestación de sus rasgos más distintivos frente a la industrialización y otra que era la recepción de los desarrollos europeos, que propiciaba la valoración del contexto propio y transformaba las valoraciones de la modernidad europea (Niemeyer, 2000, p. 309).

En este caso, los artilugios narrativos como la inserción onírica, el delirio, la despersonificación espacial y la desfiguración de tiempo, proponen, en un estudio comparativo, el rechazo a la realidad establecida, propia del realismo crítico urbano. Esta escritura híbrida se incorpora al sector del “discurso extraño”, en el cual, se toma una parcela de la realidad (la ciudad terrible e inmoral) y se trata a partir de elementos que la falsifican y a la vez la reiteran como esencia. (Rama, 1982a, pp. 163-167). Se demuestra parcialmente que la literatura, como institución, pone en juego unas estructuras significantes (ideología) que los agentes interiorizan, proyectadas en las formas de la ficción y la retórica, pues este tropo narrativo fue distintamente tratado por diferentes autores de la vanguardia, desde sus estilos propios.

Claramente vemos las condiciones que la vanguardia latinoamericana impone a la escritura de Onetti, pues temática y forma de su obra se ven instituidas por las nuevas formas de escritura y móviles ideológicos. Vemos que la toma de posición de los autores reafirman lo estimado por Dubois, pues frente a las posturas de renovación, autores como Onetti, y luego los de su generación en Uruguay, convulsionaron el aparato de la institución uruguaya con la fundación de una nueva escritura que se habían manifestado quince años atrás en otras partes del continente, y que aun cuando en 1939 se formaliza con la aparición de *El pozo*, se tuvieron en cuenta de diez a quince años después en su propio país.

Encuentro con una escritura de lo humano: influencias y proyecto creativo

Pero a comienzos del XX, en un país con una crítica consolidada y pocos novelistas, el joven Onetti no tiene muchas ataduras en cuanto a la escogencia del género. Con poco ánimo siguió las letras de su país, lo indica su poca reciprocidad en su escritura. Lee convenientemente a Arlt, Faulkner, Dos Passos, Celine, Dostoievski, entre otros (lecturas que seguirían también García Márquez, Vargas Llosa o José Donoso), por lo que la elección del género narrativo es efectivamente una lectura de la escena literaria que el autor vive. Al respecto dice Onetti:

Hace muy pocos meses, Ángel Rama manifestaba su asombro y su desconcierto por el hecho de que la revolución artística que se registra en todas las exposiciones y galerías montevideanas no tuviera su equivalente en lo que se refiere a la novela (2013, p. 125).

Aquí se identifica la acción de Onetti alrededor de su preocupación por la novela. A su vez, el espacio abierto por Carlos Quijano en *Marcha* le permitió el trazo de lo que sería una especie de manifiesto crítico sobre la estética-literaria de su tiempo, donde la novela ocupaba un papel preponderante. Entonces, en su posición dentro del *Semanario Marcha* el escritor planteó su programa estético y definió la narrativa como recurso movilizador de su visión de mundo, además del reconocimiento futuro.

La elección del cuento y la novela, como modos de organización del discurso narrativo, responde, en términos de la institución literaria, a una lógica que el campo literario determina y legitima. En cada momento de la historia un género tiene mayor acogida, por lo que esto y las posibilidades de los agentes estarán sujetas a la elección de uno u otro. La operación de elección es bilateral: el escritor elige el género que según su posición le permite desempeñarse mejor, el cual le es más conveniente en el transporte de su idea y composición estética. En la dirección contraria, el género elige al escritor en cuanto a que, como posibilidad favorable para el escritor (objetivamente marcada por el campo), reconoce su origen social, su formación, su interés estético y su posición en el campo. Así, el escritor acoplará, según las normas del campo literario, la forma de escritura, su tema, su estilo y su recepción (Dubois, 2014, p.120).

En el caso de Onetti, como lo hemos venido diciendo, la novela era una cuestión que le inquietaba. Al respecto, el análisis de Sonia Mattalia acerca de los artículos periodísticos de *La piedra en el charco* revela que Onetti planteó, antes de dar rienda a su proyecto, una especie de manifiesto personal acerca de la narrativa (1989, p. 154). Así se pueden ver los visos de su poética, firmada por *Periquito el Aguador*, en sus reflexiones literarias, dónde exhortaba a un cambio de las literaturas dominantes y dejaban ver el horizonte de su proyecto literario (Ferro, 2011, p. 82-87):

Hay sólo un camino. El que hubo siempre. Que el creador de verdad tenga la fuerza de vivir solitario y mire dentro suyo. Que comprenda que no tenemos huellas para seguir, que el camino habrá de hacérselo cada uno, tenaz y alegremente, cortando la sombra del monte y los arbustos enanos. (Periquito el Aguador –La piedra en el charco–1 de septiembre de 1939) (Onetti, 2013, p. 18).

De paso demandaba la separación del escritor de la escena pública, de ponerse a salvo de las instituciones, muy al estilo de Faulkner o Celine. Además, en perspectiva y en teoría, la propuesta de *Periquito el Aguador* en *La piedra en el charco* es en definitiva imposible. Mattalia no puede desglosar mejor este hecho; las incoherencias señaladas por Onetti en “James Joyce” (7 de febrero de 1941), artículo dedicado al trabajo del autor irlandés, sintetiza su visión sobre la novela. Los puntos son básicamente tres: la creación de un cosmos narrativo totalizante; la atención al problema de trans-individual, como elemento clave del cambio social, económico, político y espiritual; y la búsqueda de una literatura comprometida éticamente, sin llegar a la militancia literaria o sociologizante (1989, p. 164).

Justamente, su trabajo en *Marcha* le permitirá modelar su toma de posición frente al género y a la literatura en general. Pero a pesar de pertenecer a una generación de escritores que amalgamaron sus propuestas literarias a las de las vanguardias de una forma universal, fue años más tarde frente a otras manifestaciones literarias que la obra de Juan Carlos Onetti adquirió el estatus con el que se le conoce hoy en día. Las siguientes generaciones de escritores mirarían a Onetti con admiración, tanto que sería considerado faro e influencia de grupos opuestos de escritores. Hablamos del “Boom” latinoamericano y de quienes se inscribieron al margen del mismo, por ejemplo, Manuel Puig (del cual Onetti haría una crítica mordaz), Juan José Saer, Antonio Di Benedetto, entre otros.

***Semanario Marcha*, la crítica y el “Boom”: el ascenso de un escritor**

Semanario Marcha.

El Semanario Marcha juega un papel protagónico en la edificación de la imagen y propuesta del autor uruguayo. Para el año en que se publica *Juntacadáveres* (1964), Onetti contaba con el prestigio y aprecio literario que hasta hoy, luego de trece años de su muerte, cuenta (en términos de Bourdieu con gran capital simbólico). Sin embargo, recordamos que en principio sus primeros libros contaron con poca recepción⁶. En ese entonces, la lectura de Onetti era

⁶ No sería hasta los años sesenta en que la figura de Onetti vendría a ser apreciada pero paradójicamente mal leída. Emir Rodríguez Monegal admite que la figura de Onetti gozó de gran fortuna al poder moverse, sin más intenciones que las literarias, en los círculos del Partido Colorado sin perder aprecio en los círculos blancos o en grupos de izquierda. Pero a su vez, reitera lo dicho por

sólo para algunos cuantos estudiosos de la literatura, escritores y críticos. Pero su camino y proyecto literario empezó formalmente con su ingreso al *Semanario Marcha* (1939-1974), como jefe de redacción, en 1939, año en que se publica *El pozo*, poco acogido y olvidado por algún tiempo, pues terminó en los depósitos de Barreiro y Ramos, su distribuidor (Rama, 1974, p. 17). Es desde la redacción de *Marcha*, con la venia de Carlos Quijano, que el escritor uruguayo revelaría su proyecto estético.

Su participación en *Marcha* le permite dibujar la premisa de su obra⁷. En la medida en que el semanario se consolidó como una publicación cultural que enseñó a pensar la totalidad nacional, fue creando un grupo de lectores que se tradujo en su larga vida. Su inserción en la escena intelectual del país tuvo como estrategia ante las críticas a la falta de maestros –una clara diatriba a las vanguardias anteriores–, mostrar a figuras de la cuentística y novelística modernista y campera (Rama, 2006, pp. 420-421) –cosa que criticaría a la par *Periquito el Aguador*. Esto claramente fue una estrategia para ingresar a la escena literaria y cultural de país, pues para ese entonces imperaba la literatura de corte rural, naturalista y que buscaba el mito nacional.

En esta época y desde *Marcha*, sin tener un reconocimiento de su obra, Juan Carlos Onetti propone lo que podría llamarse el lanzamiento de su programa literario. Cabe aclarar que alrededor del semanario, aun cuando Onetti escribía en contra del estatuto imperante de la literatura de su tiempo, y esbozaba “el futuro deseable para la literatura uruguaya.” (Onetti, 2013, p. 8)⁸, no se crea una escuela o movimiento formal, ni alrededor del él ni de *Marcha*. El semanario como instancia de legitimización no provoca la conformación de un cenáculo o un grupo, pues la llamada *Generación crítica* fue una etiqueta dada a un grupo homogéneo de intelectuales y escritores cohesionados solamente por un deseo de renovación estética,

Rama, puesto que antes de esto “los lectores de Onetti se contaban con los dedos de una mano, y todavía sobraban...” (1974, p. 80).

⁷ La premisa de la obra onettiana ya la había adelantado Raúl Scalabrini Ortiz en 1931, en su ensayo *El hombre que está solo y espera*. Allí expone la sensibilidad del sujeto rioplatense de la modernización, su desconfianza ante las tendencias de su actualidad, su soledad cósmica y por ende su desarraigo. (Mattalia, 1990, p. 18).

⁸ “Una voz que no ha sonado” junio 30 de 1939, bajo el seudónimo de Periquito el Aguador.

más no por el de formalidades que alcanzaran tal deseo. Pero con seguridad se puede decir que fueron extraordinariamente la variedad intelectual uruguaya pensando la nación.

Por su parte, Onetti que ya se había iniciado en el periodismo entre 1930 y 1934, en *Crítica* (periódico argentino), surge con mayor fuerza en *Marcha*. Su actividad como jefe de redacción le hace conciliar su trabajo de periodista y su afinidad y compromiso con la escritura. Es su labor la que le permite entrar como agente en el campo de la literatura uruguaya. Su accionar, a pesar de su poco prestigio como escritor, es la de ente cuestionador. Entendemos que su labor periodística, en medio de un ambiente de cambio cultural es la de interferir y problematizar el principio autotélico del campo de la literatura nacional. Pero su actitud no fue de gran impacto, pues la institución literaria del Uruguay no le confirió el estatus o capital necesario para incurrir en su dinámica normativa. El alcance de Onetti pareció poco, pero justamente el trazo del programa estético de Onetti, y su obra misma, va a ser recuperado por la crítica de su país y luego por otras instancias legitimantes como las ediciones de sus obras y las siguientes generaciones de escritores que lo reclamarán como maestro.

La crítica.

Alrededor de la producción literaria se crea todo un lenguaje que la legitima, puesto que “(...) todo discurso, para existir, crea un mentadiscurso que le otorga reconocimiento”. Así, la crítica como instancia legitimante opera o emite juicios en el marco de la institución y las normas de su momento (Dubois, 2014 p. 76). A sabiendas de que lo que está en juego en las luchas literarias es el monopolio de la legitimidad literaria (capital simbólico), los agentes consagrados, con mayor capital, son quienes “(...) tiene el poder de consagrar y de obtener la adhesión cuando consagra a un autor o una obra —mediante un prefacio, una crítica laudatoria, un premio, etc.)” (Bourdieu, 1989, p.19). En el caso de Onetti, y remitiéndonos al juicio de Juan García Hortelano, Onetti,

(...) ha sido un escritor con mala suerte... Prototipo del artista que en sus virtudes lleva sus penitencias, no podía ser de otra manera, y cabe sospechar que el fenómeno, invirtiendo –rechinantemente– el giro de su marcha, nos traslade a partir de ahora a una contraria orbita de escritor suertudo, asfixiado de elogios. Así son los modos al uso de la vanguardia zarzuelera (1974, p. 148).

Ya señalamos que El pozo terminó en los depósitos de su editorial. Las novelas publicadas en la década de los cuarenta, *Tierra de nadie* (1941) y *Para esta noche* (1943), aun cuando se reconoció en ellas el carácter de una nueva narrativa, por fin alcanzada, la crítica tendió a prescindir por completo de ellas (Shaw, 2009, p. 63). Esto en muchos casos es natural y parece una condición de las literaturas de gran prestigio, no obstante, y en un principio “... el éxito comercial es visto como sospechoso y conduce rápidamente al descrédito.” (Dubois, 2014, p. 87). Es por eso que luego de la publicación de *La vida breve* (1950) empieza a consolidarse un gran corpus de comentarios, crítica, estudio literarios, entre otros documentos, donde las novelas del autor uruguayo son apreciadas y reconocidas. *En Bibliografía. Contribución a la Bibliografía de Juan Carlos Onetti* (Verani, 1974) se puede apreciar que entre los sesenta y parte de los setenta hubo una eclosión de la crítica sobre la obra de Onetti.

Sin lugar a dudas una de las promotoras de la figura de la obra de Juan Carlos Onetti es la *Revista mensual de Cultura Hispánica, Cuadernos Hispanoamericanos*. Luego de la estadía del autor uruguayo en la cárcel, por arbitrariedades de la dictadura uruguaya, Félix Grande decide movilizar a escritores y críticos para que se hiciera los números 292-294 de la publicación en 1974, en honor al autor. Conociendo la importancia de esta publicación, la cual ha contado con colaboraciones de críticos y escritores de gran calidad y de renombre, así como los homenajes a excelsos autores de la literatura, el *dossier* crítico reivindicativo a Onetti significó el reconocimiento de la deuda literaria⁹. Fuera de cualquier complicidad movimentaria, se revitaliza la calidad de maestro del escritor uruguayo de las generaciones emergentes, cosa que hicieron los principales integrantes del llamado “Boom” latinoamericano.

El “Boom latinoamericano”.

La etiqueta del “Boom latinoamericano”, como lo dice Rama en *El boom en perspectiva* (2005) metodológicamente es algo aceptable, pero no deja de ser una estrategia editorial que en términos estéticos e historicista resulta ser un poco improbable, o infortunada como dijo

⁹ Esta publicación contó con críticos y escritores de la talla de Fernando Aínsa, Hugo Verani, Jorge Ruffinelli, Hector Rojas Herazo, García Hortelano, entre otros.

Carpentier. Sea como sea, a la figura de Onetti y a su obra este fenómeno le significó un impulso editorial, ya que a la luz de jóvenes y prometedoras figuras de la literatura latinoamericana, como García Márquez y Vargas Llosa, se revalorizan nombres como el de Rulfo y el de Onetti, entre otros considerados precursores y maestros. Justamente fue el escritor peruano quien le dedicó un estudio completo a la obra de Onetti, además, en ensayos anteriores lo reconsideró como ruptura e iniciador de la novela de creación en Hispanoamérica¹⁰.

Con un papel activo dentro de las letras de su país, con el alcance que las publicaciones semanales le permitían entorno a la literatura, con el reconocimiento de su círculo, Onetti no llegó a convertirse en el sinónimo de la literatura uruguaya hasta que autores de “Boom”, publicaciones y medios extranjeros lo consagraran y lo reconocieran como uno más de este grupo de selectos renovadores de la literatura latinoamericana e hispanoamericana. Ya luego se discerniría sobre su particularidad y marginalidad con respecto al “Boom” y su carácter de precursor.

Sin lugar a dudas el posicionamiento de Juan Carlos Onetti en las letras fue lento. Su ascenso correspondió a la mítica imagen y labor de un escritor marginal, un auténtico *outsider*, que escribía sólo acerca de las calles nostálgicas de las dos orillas de La Plata. Distinta a la indiferencia con la que se le ha tildado, esa que el mismo en alguna entrevista se atribuyó, su obra literaria y su quehacer revelan, efectivamente, su compromiso tanto estético como ético. Sin caer en la escritura militante de corte social, Juan Carlos Onetti adecuó su trabajo al espíritu de las vanguardias latinoamericanas y desde una postura comprometida por lo humano, formula todo un universo desencantado alrededor de su presente, ese que se erigía por una clase media ascendente en su mayoría de obreros e inmigrantes.

A su vez, su propuesta estética y la conformación de su imagen como escritor generó fuerte estima entre figuras altamente reconocidas, incluso a comienzo de su carrera, lo que le

¹⁰ Precisamente, en el discurso de recibimiento del Premio Rómulo Gallegos (1967) Vargas Llosa reconoce que otros escritores latinoamericanos con más méritos debieron recibir el premio en su lugar. En esa ocasión piensa en “el gran Onetti”, a quien América Latina no había dado el reconocimiento merecido.

auguraba la acumulación de un capital cultural importante dentro de las esferas de grupos de escritores del ámbito nacional e internacional. Lo anterior también responde a que la situación política del continente demandaba a los nuevos escritores una relectura de los nuevos espacios y sujetos que se configuraban a raíz de la apertura industrial, económica y demográfica, en disonancia con las crecientes dictaduras de derecha, que generaban confusión y desconcierto. Es por eso que el acercamiento que propone Onetti a la parcela de la realidad de fracaso, la pérdida de la fe, la corrupción y la convivencia con estas fuerzas, su obra literaria la traduce en la lucha día a día de empresas incompletas pero no abandonadas, atributo fundamental de las clases populares que se caracterizan por su vitalidad y pujanza.

En concordancia con el anterior aspecto, si la literatura uruguaya se encontraba en un estancamiento, ya fuese por la visión naturalista y regionalista de un mundo rural, de un pasado con poco significado para su actualidad, Onetti parece completar en su propuesta el esfuerzo de muchos escritores de su generación. Es por eso que el autor uruguayo logra conciliar en su narrativa el interés de una tradición, claro eje fundamental de la institución literaria, y de una necesidad de escribir acerca del habitante actual del continente, aspecto fundamental de la ruptura. En este orden, es interesante ver que Onetti logra, desde lo local rioplatense, una literatura sobre el mundo, sobre pasiones universales, sin desdeñar su origen.

Desde esta perspectiva el proyecto estético literario de Juan Carlos Onetti se vio marcado por una serie de matices y antecedentes de su época, de su actividad como periodista, de sus lecturas y de su estatus como escritor. Fue así que la figura de Juan Carlos Onetti encabezó el grupo de escritores que como Liber Falco, Real de Azua, Mario Benedetti, Idea Vilariño, entre otros –considerados la generación de *Marcha*, del 39, del 40, del 45, del 50 o *Generación Crítica*– que hicieron una relectura de su tiempo y la proyectaron en su literatura. La contribución de estos escritores fue la de adoptar una postura radicalmente moderna; crear una ruptura con el pasado inmediato, con la cultura burguesa inoperante, con las nuevas lecturas del contexto y su manejo literario (pp. 32-35), no obstante Eladio Linacero, en El pozo diría: “¿Pero aquí? Detrás de nosotros no hay nada. Un gaucho, dos gauchos, treinta y tres gauchos” (Onetti, 2007, p. 26).

Capítulo II: La literatura y la cultura popular: apuntes sobre convergencias

Haber reconocido la posición y el carácter de la figura de Juan Carlos Onetti y su obra en el campo de la literatura uruguaya permite, con un terreno más fértil y sólido, establecer vínculos más explícitos entre su poética y aspectos de la realidad. No olvidemos que del abrevadero de los días la literatura se alimenta y que la novela, como lo afirma George Steiner “es un *género* con cimientos evidentes y concretos en la historia y en la sociedad” (2013, p. 459). Precisamente haber analizado el campo literario uruguayo en tiempos de Onetti facilita el entendimiento de algunas dinámicas socio-históricas que literariamente extrapola a su obra. Así, se comprende que la ruptura que se da con la obra de Onetti, y otros escritores uruguayos, responde tanto a la necesidad de dinamizar el campo literario nacional como a la atención que demandaban las demás propuestas literarias que por entonces surgían en el continente.

Para recapitular, en un momento donde la literatura uruguaya sentaba sus bases en la dinámica del realismo rural y los agentes con mayor capital en el campo ya contaban con un desgaste notable, los escritores que marcaron la renovación se movían a hurtadillas. Aunque el cambio que trajo las oleadas modernizadoras no fue ajeno para la generación anterior a Onetti –la del novecientos, para resumir–, es claro que su trabajo, entre el campo y lo nuevo que era la ciudad marcó notablemente la propuesta onettiana. Así es como la obra de Juan Carlos Onetti mantuvo evidentemente el enfoque del realismo que sus antecesores promulgaron, pero desde un enfoque más sociológico, actualizado, esencialista y cercano a la experiencia del sujeto rioplatense de a pie, enriquecida, evidentemente, por las lecturas de Arlt, Celine, Faulkner, entre otros.

Justamente, la nueva narrativa latinoamericana de la segunda mitad del siglo XX muestra construcciones literarias afines a la cotidianidad de las ciudades y de los grupos humanos a los que alude. Estas ficciones no le apuestan a un gran despliegue de técnicas o estrategias narrativas, ni tampoco a ser *summus* existenciales, como lo señalara Fernando Aínsa (1999). Por el contrario, esta narrativa incorpora a la construcción literaria giros y expresiones de la calle, relaciones intertextuales con otros discursos de la cultura popular y de masas –como la

música, la publicidad, el cine, etc. —, “preconizando una voraz integración antropológica del rico acervo cultural del continente.” (p. 76)¹¹.

Tal incorporación de elementos de la cultura popular y de masas se da en la medida en que los medios masivos y expresiones cotidianas se abren paso en el registro literario para degradar o exaltar sus referentes, en un ejercicio lúdico de “conciencia de la relatividad histórica”. Asimismo, consigue una voz propia que mira su reflejo y lo proyecta en una nueva ficción que aborda la realidad. Y en las dos operaciones, tanto la degradante como la exaltante —donde una sustenta a la otra—:

Se anuncia así la emergencia de una nueva ficción en abierta ruptura con los esquemas de «héroes y víctimas» de décadas anteriores, cuando no declarando un abierto parricidio con las armas de la irrisión, el humor, la ironía, la parodia y el grotesco. El intenso revisionismo anuncia, al mismo tiempo, una desprejuiciada apertura al mundo (Aínsa, 1999, p. 75).

Estos mecanismos retóricos y trasposiciones culturales pueden verse en obras de autores como Manuel Puig, Cabrera Infante, Roberto Echavarren, donde el tango, el bolero o el rock —en términos de cultura de masas—, son materia importante para la movilización de sus construcciones estéticas. Sin duda esto agudiza el interés de las vanguardias por la búsqueda de una esencia de lo latinoamericano, pero para la época de los sesenta, menos marcada por la experimentación formal. En consecuencia, la propuesta de Juan Carlos Onetti logra un diálogo con la fase final de la entrada de las vanguardias al sur del continente, a su vez que integra la propuesta de escritores que, como apunta Aínsa, buscaban sin tapujos “a hombres y mujeres en su dimensión más auténtica”, perdidos en la historia y en la retórica, justificando sus maneras, sus sueños, desgracias y sus esperanzas. (1999, p.85).

En la búsqueda que plantea esta literatura sobre lo popular, acudiendo a expresiones artísticas como la música, el cine o a la vida cotidiana de los distintos grupos humanos, se actualiza el referente literario y además se acerca a sus intereses de identificación con el público lector. En ese sentido, estamos de acuerdo con lo señalado por Anaya López en su trabajo *Lo*

¹¹ Cabe aclarar, y esto es *vox pópuli*, que si hay grandes precursores del manejo de la cultura popular en la literatura, sin parangón alguno, los nombres de Cervantes, Lesage, Shakespeare o Rabelais, sin ir más atrás —aunque referencias haya para citar—, son cardinales.

popular urbano y sus expresiones en la narrativa breve: oralidad y abyección en Ni farra ni vieja ni sombreros de charro (2011), quien luego de un conciso recorrido sobre la narrativa que hace de lo popular material estético, concluye que “La literatura sobre lo popular contiene interpretaciones puntuales acerca de las complicidades, los aciertos o las injusticias surgidas entre grupos humanos que bien pueden ser cercanos, híbridos o incluso antagónicos.” (p. 176).

Evidentemente, esta inclusión de valores e interpretaciones populares en la literatura responde también a ese principio sartreano de la incidencia social de la literatura, entendida como esa expresión que amplifica la visión histórica que vive un espacio y un tiempo, desde la particular visión del autor. Esa función social es a lo que Sartre llama literatura comprometida: esa obra que toma un fragmento de la realidad que no le es asequible al hombre y se lo ayuda a precisar (1950, p. 12-13). Por eso la lectura que hace Onetti de su realidad es apenas lógica y su punto muy sartreano, si apelamos a la cita de Wilde que Onetti aprovecha en *La literatura nuestra* (1939):

Decía Wilde —y ésta es una de las frases más inteligentes que se han escrito— que la vida imita el arte. Es necesario que nuestros literatos miren alrededor suyo y hablen de ellos y su experiencia. Que acepten la tarea de contarnos cómo es el alma de su ciudad. Es indudable que, si lo hacen con talento, muy pronto Montevideo y sus pobladores se parecerán de manera asombrosa a lo que ellos escriban (2013, p. 15).

Esto de antemano corrobora la posición del filósofo y literato francés: “... nuestra intención es contribuir a que se produzcan ciertos cambios en la sociedad que nos rodea” (1950, p. 12), lo que la visión de Onetti viene consentir perfectamente. Ya más explícita es la predilección que tiene el autor uruguayo por el autor francés y sus postulados, pues en *Nada más importante que el existencialismo*¹², Onetti elogia la posición de Sartre ante el ejercicio de escribir, pues afirma con notoria admiración que Sartre logró, fuera de cualquier interés individual de reconocimiento, “llevar a primer plano la verdad de la vida y la verdad de la muerte” (2013, p. 95).

¹² Publicado originalmente en el *Semanario Marcha* en 1957.

Desde lo anterior, tanto en Onetti, como en la literatura latinoamericana vanguardista de la segunda década del veinte, hasta la gran eclosión de la novela latinoamericana en la década de los sesenta, no se escatimó ni se escondió el interés por realzar y enfatizar en problemáticas o formas de vida cotidiana, afincadas en la construcción de lo local y reafirmando también en sus particulares maneras lo universal. En este caso, la lectura que hace Bajtín (2003) a la obra de Rabelais es fundamental en el estudio de la literatura latinoamericana, pues ayuda a comprender cómo la novela de nuestro continente toma conciencia del sujeto como centro y ente generador de la experiencia que construye una visión del mundo. En esta lectura, Graciela Maturo reflexiona sobre la propuesta bajtiniana y resalta que la fuerza de la cultura popular amplía, abre y problematiza el discurso, por lo que rompe con la dialéctica racionalista de tesis/antítesis y abre la amplia vía de lo humano: lo ético (2004).

Esta ruptura supone la ampliación o puesta en juego de sentimientos, valores e interpretaciones comunes de la cultura popular, que imparcialmente la literatura aprehende y extrapola en diversas representaciones artísticas o estéticas, por medio de la palabra, materia prima de la obra de arte verbal. De modo que tales elementos de la cultura popular son blandidos literariamente, vistos desde el uso del lenguaje cotidiano, conformación de prototipos o sujetos propios de una cultura, la inserción de problemáticas históricas y la exaltación de imágenes o imaginarios a través de figuras retóricas capaces de establecer fuertes vínculos con parcelas de la realidad de determinados grupos sociales. Un ejemplo de esto es el análisis que realiza Bajtín acerca de la obra Rabelaisiana, pues allí encuentra que su literaria contiene aspectos sobre el proceder de los sujetos de determinado círculo social, su espacio y su tiempo, tratadas estéticamente.

Así, Bajtín identifica aspectos de la cultura popular que el autor de *Gargantua y Pantagruel* (1534) usa en la consolidación de su escritura. En su marco metodológico del estudio, Bajtín analiza que tales elementos de la cultura popular y del renacimiento caben en tres categorías: 1) los ritos y celebraciones públicas, 2) antecedentes de obras cómicas verbales, escritas, en latín o en lengua vulgar (en sus variantes y parodias), y 3) diversos registros del habla popular (lemas, coloquialismos, dichos populares entre otros). Su estudio deja en evidencia que *lo popular* en Rabelais son aquellas dinámicas que frente a lo culto desafían su organización y

las parodian, en el marco del carnaval, celebración de carácter popular donde además de confluir lo culto, lo oficial y lo vulgar, sin ninguna restricción, lo popular se configura como lo común, lo que pertenece al dominio de todo un cuerpo social. En esencia, lo que muestra Bajtín es que lo popular es aquello que acerca a miembros de distintos grupos y les permite establecer relaciones simbólicas acerca del mundo y sus prácticas¹³.

En suma, desde los acercamientos que hemos referido y que son funcionales para el análisis, la literatura que emplea lo popular muestra los elementos más significativos y auténticos de los habitantes de determinado lugar y momento histórico. Sin caer en el cuadro de costumbres, este componente, inserto en el seno de la novela –no histórica– justifica las maneras de los sujetos de las obras, sin querer reivindicar o exaltar sus orígenes, sólo como elemento capaz de ubicar rasgos identitarios de su ser y de su proceder. A su vez se podrán leer en las obras que echa mano de este componente, valoraciones sobre las concepciones de determinados grupos humanos e identificar problemáticas históricas, sociales, culturales y sentimientos que los atraviesan. Como en Rabelais, Bajtín identifica el tiempo y el espacio donde las brechas sociales se acaban y los sujetos-actores de una época piensan y actúan acorde a la dinámica del carnaval.

En el caso latinoamericano se puede contar con novelas más tempranas que están atravesadas por el tópico de lo popular. *Los de abajo* (1915) de Mariano Azuela, por ejemplo, muestra los registros del habla propios de cada personaje, “según su índole y su procedencia” (Martínez, 2011, p. 47). A su vez, echa mano de elementos plásticos que formalizan claramente la imagen de las chozas y los agrestes exteriores donde se encuentran, así como de los salones de las clases altas (p. 48). Desde aspectos formales, como el uso predominante de la tercera persona, construye la voz de un pueblo que expresa y encarna el desencanto y

¹³ Por su parte, Peter Burke plantea que siendo lo popular, y en general la cultura popular, algo tan difícil de definir, las manifestaciones de la cultura popular se encuentran sentimientos comunitarios donde se evidencia una expresión heterogénea y a la vez compartida de las prácticas cotidianas, una comprensión más experiencial del mundo y de las instituciones nacionales, esto en oposición a las conceptualizaciones y prácticas cultas (1999, p. 67-69).

el desapego a la revolución¹⁴. Los anteriores aspectos son fundamentales en obras que, como esta, transportan una gran carga axiológica y representativa de algún sector, en su mayoría marginal, más cuando sus voces son rotundos llamados desacralizados, escuetos e irreverentes de una verdad oculta¹⁵.

Pero si hay que dar razón del tópico de la cultura popular en la literatura latinoamericana, el surgimiento de las vanguardias tornea los atisbos de esta temática, en sus distintas manifestaciones; cuando el novelista se reconoce como sujeto dentro de una nación¹⁶. Ángel Rama puntualiza que salvo Brasil, México y específicamente en Buenos Aires, en otras partes de Latinoamérica no se registró tempranamente la existencia de una literatura nacional, con estructuras internas propias, temas delimitados, estilos, operaciones intelectuales e históricamente reconocibles. Claramente, el crítico uruguayo reconoce que existen historias nacionales de la literatura, pero fue la balcanización política de América Latina –bajo el dominio del imperialismo, las oligarquías locales y el retraso administrativo de coloniaje– creó estructuras seudonacionales que hicieron que los autores no basaran su tarea en el saber y existencia de una nacionalidad. Esto dificultó la expansión de los elementos étnicos, las formas espontáneas de la sociabilidad y las tradiciones de la cultura popular en su convergencia con la literatura, como si sucedió en las comarcas pampeanas, en Rio Grande

¹⁴ *La Novela de la Revolución* marca sin lugar a duda la producción de la literatura latinoamericana que la sucedió. La apropiación, continuación y desarrollo de lo tratado por la *novela popular*, desarrollada en Francia, España, México y luego en toda América, permitió a *La Novela de la Revolución* trasladar sus intereses de aprehender literariamente ya no la vida de la burguesía y aristocracia, sino la vida de la gente de pueblo, y con ellos “sus esperanzas, sus intereses y sus fracasos.” (Lorente-Murphy, 1989, p. 851) Es así que *La Novela de la Revolución* es precursora de esa literatura latinoamericana que tiene como objetivo el tópico de lo popular, pues al mismo tiempo las dos trataban, desde sus propios contextos y características técnicas, sobre la esencia y singularidad de un sujeto que podía hallarse en la calle, en su estado más natural, enfrentando a la misma trascendencia de los grandes tratados de humanismo, pero desde la cotidiana realidad.

¹⁵ Otros ejemplos son autores como García Márquez, desde los elementos de la cultura popular caribeña; Manuel Puig, desde el tango o el cine, o el mismo Roberto Alrt, de quien se exalta el uso de la jerga popular rioplatense y el suburbio como paisaje predominante en sus construcciones narrativas.

¹⁶ Recordamos cómo este elemento influyó en la propuesta de Onetti, aspecto que mencionamos en el capítulo anterior, en el apartado de *Las vanguardias latinoamericanas*.

do Sur o en el Caribe, donde a fin de cuentas la balcanización terminó por desfigurar estos inicios (1982b, p. 33).

Mientras en las letras españolas el triunfo fue para la poesía, con las generación del 27, en contraposición al estilo tosco y libre de Baroja, en Argentina el contraste entre Güiraldes y Arlt era evidente. Pero los novelistas que no se retrajeron ante el dinamismo de las sociedades americanas, dice Ángel Rama, como los de la Revolución Mexicana, accedieron a la realidad de su tiempo y dignificaron la oscuridad mezquina que los envolvía. En consecuencia, los escritores adoptaron en sus propuestas literarias el habla regional y la existencia de las lenguas vernáculas, en la búsqueda del término de lo popular o lo arrabalero, desconocido para los propios hispanohablantes. Justamente, Rama plantea que el gran salto lingüístico con respecto al habla espontánea y popular fue el del ingreso del escritor al mismo lenguaje de sus personajes, como Rulfo o Vargas Llosa, desde la valiosa enseñanza de Faulkner, con más precisión en el segundo capítulo del *Sonido y la furia* (1929) (1982b, p. 39-40)¹⁷.

De esta suerte, frente a la iniciativa de escritores como João Guimarães Rosa, Roberto Arlt y el mismo Mariano Azuela, entre otros, el continente, sus escritores, se fueron abriendo a una de sus caras más ajenas y a la vez más propias, la de su cultura. Conforme a esto, la lectura que hace Juan Carlos Onetti de la realidad de su país, va a estar signada al interés de un tipo de sujeto que se gesta alrededor de los cambios que marcaron la modernización del sur del continente.

Hacia un objeto verdadero de la literatura: el ser

En el caso onettiano, específicamente en *Juntacadáveres*, se puede estudiar la proyección literaria de las representaciones de la cultura popular rioplatense. Estas representaciones contemplan la inserción de marcas de oralidad, imágenes de un paisaje propio de su latitud, así como iconos culturales –que bien se puede encontrar en construcciones artísticas como el

¹⁷ La salvedad que hace Rama es que esta predilección sobre la lengua popular establece un pacto más sabio sobre la dosificación de los regionalismos y la comunicación con los posibles lectores nacionales y universales. Consistió pues en el abandono de la concepción sobre la palabra asilada como clave de la creación narrativa y desplazó su interés a la sintaxis, a las estructuras rítmicas y a la lengua como construcción histórica (1982b, p. 40).

tango y la cultura que se formalizó a su alrededor— producto de la inmigración. También son aprehendidas literariamente problemáticas sociales y políticas que sostienen los dramas humanos, universales, que atraviesan la novela objeto de estudio. Pero con seguridad hay elementos que vincula todos los anteriores: el desarraigo, el desencanto y el tedio.

La formalización de todo el universo de la novela —tema, sujetos, acciones, espacio y tiempo— están fatalmente unidos por los sentimientos de desarraigo, desencanto y tedio, lo que hace derivar en los sujetos la pérdida de la fe, la desconfianza y la corrupción, esencias que impregnan cada una de las líneas de *Juntacadáveres*. En concordancia, una fuente de estas situaciones puede hallarse en la historia de la latitud a la que la novela alude, puesto que sus registros de la lengua, sus paisajes y las vicisitudes de los personajes se asemejan a las que vivieron hombres y mujeres durante y después del fenómeno inmigratorio y de industrialización del cono sur del continente sudamericano. Esto es evidente, porque se asiste al encuentro de una ciudad provinciana, donde habitan sujetos de ascendencia de expatriados, que se enfrentan a las nuevas formas de ser desde un mundo pre-moderno, lo que causa un gran pleito ético y moral.

Por lo anterior, habrá que establecer puentes entre la creación literaria y los eventos históricos para ver cuáles son las fuentes sociológicas de la cultura popular rioplatense que se enmarcan en la novela. Esto nos permitirá analizar el manejo estético literario de las manifestaciones de la cultura popular en la obra objeto de estudio, así como su conclusión estética.

Juntacadáveres: un diálogo con la historia

En el primer capítulo hicimos un análisis acerca del campo literario del cual Onetti y su propuesta literaria hicieron parte. Esta relación refuerza aún más la idea de que la literatura, en su vínculo con la vida, está trastocada por elementos históricos, sociales y culturales que determinan su temática, sus componentes formales y los valores que guarda¹⁸. Esta

¹⁸ Desde la disertación que plantea Rancière acerca del carácter autotélico del lenguaje, el crítico argelino explica que este atributo no radica en un juego de autosuficiencia, ya que en sí mismo el lenguaje es experiencia del mundo. En ese caso, el lenguaje, lejos de ser mero reflejo de la realidad, expresa las relaciones de las cosas. La literatura, que trabaja con el lenguaje, crea un mundo que adopta diversas figuras de aspecto, ora místico, ora racional; esto es: el mundo interior de los sentidos,

perspectiva es reforzada por Bajtín, quien asume, en el marco de su teoría de la comunicación, que la literatura es inseparable del carácter social, puesto que:

(...) [la] obra literaria tiene internamente, inmanentemente, un carácter sociológico. En ella se cruzan las fuerzas sociales vivas, y cada elemento de su forma está impregnado de valoraciones sociales vivas. Por eso también un análisis puramente formal ha de ver en cada elemento de la estructura artística el punto de refracción de las fuerzas vivas de la sociedad, cual un crisol fabricado artificialmente cuyas facetas se construyeron y se pulieron de tal manera que puedan refractar los determinados rayos de las valoraciones sociales, y refractarlos bajo un determinado ángulo (1999, p. 191).

En el caso que nos compete, la idea de *pueblo* es fundamental. Su definición no sólo nos viene de planteamientos teóricos, sino también de la lectura de la misma novela. En nuestro caso, las construcciones de algunos historiadores y antropólogos, sobre la cultura popular y su aprehensión desde el principio de hegemonía, no aportan a la concepción que hemos identificado en la lectura de la obra. Es patente que *Juntacadáveres* son los mismos sujetos de la clase popular los que se involucran en las problemáticas del orden social y organizacional de Santa María, por lo que son ellos mismos los que crean sus conformidades como sus tensiones.

Desde otras perspectivas, compartimos que el *pueblo* “es una muchedumbre de hombres que temen, desea y esperan aproximadamente las mismas cosas” (Machado en Alonso & Tello, 1985, p. 96), lo que nos permite acercarnos al hecho de que las aproximaciones a “las mismas cosas”, por parte de determinado grupo social, son construidas a través de la lengua, los modos de ser en comunidad y su interiorización. Tales aspectos están atravesados, inevitablemente, por condiciones sociales, culturales, políticas e históricas que hacen que los grupos sociales creen mediaciones entre la realidad y sus posibilidades, no obstante, la irrupción de las nuevas formas de estar en el mundo y los avances de la modernización se inscriben en el viejo proceso esquizofrénico entre la modernización y las posibilidades reales de apropiación social y cultural de lo modernizante (Barbero, 1991. p. 198). Precisamente

que compone la verdad espiritual de otro mundo. Precisamente, Balzac, señala Rancière, supo vincular ese mundo interior de los sentidos y la anatomía de una sociedad, puesto que el lenguaje habla de su procedencia y tiende a presentar las costumbres y la vida que lo provocan, desde la exposición de principios de su historia olvidada (2009, pp. 59-64).

este punto es metaforizado a lo largo de *Juntacadáveres*, y específicamente en el último apartado, donde Lanza concluye: “Bueno, una etapa más de la viejísima lucha entre el oscurantismo y las luces. Las luces, claro, las representa aquí el amigo Larsen” (Onetti, 2007, p. 572).

En tal caso, vemos pertinente hablar de los referentes históricos, sociales y culturales a los que la novela alude, dado a que encontramos en ellos ejes transversales que determinan el hablar, el actuar y el pensar de los personajes en torno al punto integrador que hace que el pueblo sea pueblo: sus intereses y deseos comunes. Veremos pues en los datos históricos que los valores de la obra están íntimamente ligados a una realidad verificable, la cual fortalece los conflictos que se hallan al leerla. Esto será de utilidad en cuanto permitirá al lector, en apartados posteriores, ver cómo tales factores históricos se ven estetizados y literaturizados.

En primer lugar, la novela transcurre en el pueblo imaginado de Santa María, cerca de una colonia suiza, a las orillas del río. Larsen/Junta/Juntacadáveres, el héroe proxeneta, arriba con su anhelo de fundar un prostíbulo, con las mejores prostitutas y el mejor servicio jamás antes visto. Con el apoyo condicionado del boticario y también concejal Barthé, Larsen funda un prostíbulo con tres prostitutas gastadas y finalmente se enfrenta y es abatido por el poder político-religioso de la reciente ciudad. La novela, rica en un lenguaje expresionista, personifica la cara y espíritu del fracaso. Asimismo, muestra el dilema de la moral flexible de una comunidad que parece apenas experimentar los avances de la modernización y la confusión y desestabilidad de una vida dentro de un prematuro orden político-religioso.

Cabe hacer la aclaración que si se hace referencia a algunas fechas o datos precisos no es con el fin de determinar un facsímil entre el hecho histórico y el hecho literario. De hecho, las referencias usadas son con fines de ubicación de las problemáticas que *Juntacadáveres* deja leer. Ubicar el dato histórico y señalarlo en la obra no resulta conveniente ni factible, pues al igual que García Márquez en *Cien años de soledad* (1967), en *Juntacadáveres*, Onetti toma problemáticas históricas que atraviesan el acaecer de una cultura y lo hace materia del tiempo de la novela, en una especie de acoplamiento temporal.

Desde lo anterior, no cabe duda que la elaboración del autor uruguayo da elementos que aluden a problemáticas históricas del cono sur del continente latinoamericano. Claramente, y como lo dice Manuel A. Penella, “Santa María es una ciudad abundante en sujetos rubios.”, que por alguna terrible razón llegaron a fundar Santa María (1974. p. 518). Este hecho trae consigo una referencia clara al fenómeno de inmigración. Fernando Aínsa en su texto *Las trampas de Onetti* (1970) apunta, además de esta circunstancia, la realidad de estos sujetos y su índole:

Si se hace un recuento somero de los protagonistas de sus cuentos y novelas se descubre una significativa proporción de inmigrantes, extranjeros, prostitutas y desclasados. (...) La misma Santa María está rodeada por colonias de suizos y tiene sus principales locales con nombres centro-europeos: la cervecería Munich, el restaurante Baviera, el Berna.” (p. 87)

Por lo que en la obra se puede reseñar que “La Colonia de suizos empezaba recién a organizarse. Cada seis meses llegaban familias con baúles de hojalata, vestimentas raras y endurecidas, biblias y voluntades” (Onetti, 2007, p. 474).

Esto viene armonizado por otros aspectos de carácter político-organizacional que tienen que ver con la aparición de nuevos roles sociales, el advenimiento de la clase obrera y el de la prostitución organizada. En cuanto a la primera, la novela hace una breve mención a una política que tiene que ver con el servicio de changadores, una concesión que probablemente haría que estos se organizaran, dado a su informalidad. No es de extrañar que tal licencia, en manos del consejo de Santa María, estuviese manoseada por los intereses de Barthé, quien es la representación del poder político y la única cara del mismo. Este evento, que se limita a unas cuantas líneas del dialogo entre Díaz Grey y el boticario sobre la licitación del puerto, la del servicio de changadores, la del prostíbulo y la amenaza de la no aprobación de un nuevo plan de escuelas, muestra un abierto y descarado tráfico de influencias (Onetti, 2007, p. 372).

Este acontecimiento advierte la lucha de las clases obreras que históricamente toma fuerza con la constitución de sus organizaciones y sindicatos. Así, desde la última década del ochocientos y las primeras décadas del novecientos, se muestran sucintos avances como la regulación de las horas laborales el 1 de mayo de 1890 en Argentina, y años más tarde el 17

de noviembre de 1915 la Ley N° 5.350, o *Ley de las 8 horas*¹⁹, en el Uruguay. Precisamente, esto es uno de los primeros visos de normatividad con respecto a la clase obrera que abrierán el arduo camino recorrido por estas organizaciones y sus integrantes. Por su lado, en la novela, las medidas políticas de organización de los changadores, representación de la clase obrera, no se muestran concretadas, ni tampoco la premura de llevarlas a término, lo que en una lectura más aguda muestra el síntoma palpable del prematuro orden político sanmariano, pero sobre todo, la corrupción de este mismo poder y la dificultad de la clase trabajadora para constituirse como fuerza institucionalizada.

Y es que no cabe duda que *Juntacadáveres* sea “(...) la más política de las novelas de Onetti, pues ella describe, a partir de la historia del pequeño prostíbulo, el mundo secreto de la vida política local, marcado, como no, por las lacras de los tráfico ilícitos y la corrupción.” (Vargas Llosa, 2008. p. 174). El trato entre Junta y Barthé son la credencial del anterior punto de vista, además de los proyectos de normatividad que parecen dejarse a un lado por las posibles utilidades que puede proporcionar la casa de las persianas celestes. En Santa María todo parece indicar que la fundación de un prostíbulo es ilegal, así que está en manos del concejo de la ciudad su aceptación. Es por eso que Barthé mueve sus fichas e influencias para la aceptación de dicho establecimiento, siempre y cuando también se vea lucrado por esta empresa: “(...) –Mantengo las mismas condiciones (...) Sólo quiero quinientos pesos por mes para ayudar a los gastos del semanario.” (Onetti, 2007, p. 409). Justamente, esta situación remite no sólo a la legalización y reglamentación de la prostitución, también a los tratos entre políticos y proxenetas en la búsqueda del poder y de sus intereses individuales.

¹⁹ “Artículo 1º.-El trabajo efectivo de los obreros de fábricas, talleres, astilleros, canteras, empresas de construcción de tierra ó en los puertos, costas y ríos; de los dependientes ó mozos de casas industriales ó de comercio, de los conductores, guardas y demás empleados de ferrocarriles y tranvías; de los carreros de playa, y, en general, de todas las personas que tengan tareas del mismo género de las de los obreros y empleados que se indican, no durará más de ocho horas por día.” (*Ley N° 5.350. Jornada laboral de ocho horas*. El Senado y la Cámara de Representantes de la República Oriental del Uruguay, reunidos en Asamblea General). Ahora bien, la novela no repara en establecer vínculos evidentes con estas leyes: “Era todavía, también, el tiempo de las oficinas, de los empleos de cien o ciento veinte pesos, de horarios de ocho horas,...” (Onetti, 2007, p. 458), refiriéndose a la Capital, el lado opuesto a la atrasada Santa María.

El pasaje de la novela citado en el párrafo anterior, como otros que también están relacionados con la fundación del prostíbulo y los tratos entre Barthé, Larsen y la cómplice indiferencia de Díaz Grey, hacen referencia a una inexistente reglamentación de la prostitución en Santa María. En Rosario y en la Capital la prostitución parece poder ejercerse con soltura, por lo que el suelo sanmariano no es, para comerciantes del placer como la Tora, un sitio idóneo para ejercerla: “¿Así que dicen que vendo y me voy a Santa María? ¿A qué? ¿A trabajar en la cosecha o a morirme de hambre? (Onetti, 2007. p. 415), le contesta la Tora a Larsen cuando este intenta negociar su empresa prostibularia. Este hecho entra a dialogar con las primeras ocasiones en que se legisló en torno a este oficio:

Rosario fue la primera ciudad en Argentina en reglamentar la prostitución en 1874. Buenos Aires lo hizo en 1875, Montevideo en 1886, Santiago de Chile en 1896 y Valparaíso 1898. Este punto de partida del estudio es relevante por cuanto representa la creciente preocupación regional de los Estados por el auge y crecimiento de la prostitución en las ciudades, no solo desde el punto de vista de la higiene pública y profilaxis social, sino también como parte de las políticas del control de la sexualidad (Gálvez, 2017, p. 92).

No obstante, en Santa María y para la representación de sus oficiales, esto no va por el lado de una política de sanidad ni de control de la sexualidad. Detrás de la “necesidad social”²⁰ de un prostíbulo, está la prevalencia de que éste establecimiento sea “un buen negocio” (Onetti, 2007, p. 378). En términos históricos, los tratos entre proxenetes y políticos eran comunes en tiempos en los que la actividad de los prostíbulos y la inmigración pululaban, hacia 1860 en Argentina y 1872 en Uruguay (Devoto, 2007, p. 539)²¹. Respecto a la relación

²⁰ Esta expresión trae consigo una fuerte carga histórico-social alrededor del fenómeno de la inmigración. El número de hombres que arribaban al Río de La Plata era considerable. La mayoría de ellos se dedicaban a labores que no demandaban alguna preparación especial; actividades de servicio como peones, changarines, lavacopas entre otras tareas. Esta “población recién llegada necesitaba alojamiento, alimento y distracción”. Para lo primero recurrieron a los conventillos, para la alimentación a las fondas, tenduchos, pulperías y al comercio ambulante. Para la diversión, acudieron a las casas donde se ofrecía juego, música, baile, bebidas, mujeres y “otros placeres no anunciados” (Carretero, 2007, p.35).

²¹ Las cifras del estudio de Fernando J. Devoto, como bien lo señala él mismo, no está exento de imprecisiones, sin embargo, hace la aclaración que son tomadas de los registros que aparecieron a partir de 1960, momento en que comienzan las estadísticas migratorias argentinas (2007, p. 537). Igualmente pasa en el Uruguay, pues para la misma fecha aparecen los primeros estudios estadísticos de Adolfo Vaillant y se crea el Registro Estadístico. Anterior a esto, dice Juan A. Oddone, las cifras

entre la actividad prostibularia y la política, en Argentina, por ejemplo, esta era muy común, incluso antes de las grandes oleadas de inmigración. Carretero (1999) indica que en épocas de elecciones los candidatos buscaban hombres de acción, que borrarán a sus adversarios o movieran personal, en ese caso se aliaban con los compadritos, malevos y proxenetas:

Ambos se necesitaban y complementaban como caras de una misma moneda: el político necesitaba a los hombres de acción para ganar las elecciones. Estos, por su parte, a cambio de su trabajo, necesitaban la protección del político para hacer a un lado los sumarios, cuando incurrierán en delitos, aceptando sus actividades prostibularias como cualquier actividad de trabajo legítima (p. 46).

Efectivamente, en la relación entre el héroe proxeneta y el boticario y concejal Barthé se distingue la parodia de la corrupción del poder político. Aquí se ve la conexión simbiótica entre estos dos arquetipos del canon socio-ocupacional rioplatense –de finales del XIX y principios del XX–, donde sus fines individuales se ven en juego y emparentados.

Conforme a lo anterior, el trato que cierran Larsen y Barthé, sobre la aceptación y fundación del burdel en Santa María, confina otros varios elementos históricos que le aportan verosimilitud a la conformación de los residentes y visitantes de la casa de la costa. El atributo que reposa en la creación de un burdel pobre, en una nueva ciudad, o mejor dicho una ciudad provinciana –característica de muchas de nuestras ciudades de América Latina– y su aprobación ante un ente gubernamental, tiene también aspectos de la realidad histórica. Esta característica de una nueva narrativa latinoamericana, que trabajó desde una pequeña parcela de la realidad, la novela de Onetti, como sus otras novelas y cuentos, muestra a detalle rasgos constitutivos de los sujetos de la cultura popular rioplatense y que históricamente han sido consignados para la comprensión de las formas de convivencia y supervivencia de estas clases sociales.

Así, otro de los aspectos históricos a los que alude la fundación del burdel del Larsen es al de la contraposición de clases de prostíbulos, aspecto del que el autor uruguayo echa mano. Es interesante cómo Onetti construye, desde la comparación de burdeles, el deseo de una

no eran muy claras, ya que el primer recuento de la población motevidenana, en 1843, mostraba “una ciudad sitiada.” (2015, párrafo 3).

meta, de un ideal y el drama y la impotencia de no poder alcanzarlo. En la charla que sostiene Larsen con la Tora es indudable la supremacía de la matrona y la figura disminuida del proxeneta. Tras cada intento de negociación que expone Larsen, la Tora se ve más convencida, “bamboleante y vigorosa”, más sonriente, más superior. El prostíbulo de la Tora es, con seguridad, por las mismas palabras de la dueña, un sitio que no tiene problemas, que es de categoría, acreditado, de muchachas jóvenes y buenas trabajadoras (Onetti, 2007, pp. 413-415). Además, el elemento de las “erres” marcadas en el hablar de la matrona no son sólo un índice de que pertenece a la legión extranjera, también determina la clase de su negocio. Andrés Manuel Carretero expone que en la Argentina los prostíbulos

Para 1870 ya estaban diferenciados en dos clases: los de lujo y los otros. Los primeros eran caros, reservados para la población con dinero. Estaban concentrados en calle Defensa, muy bien amueblados, con salones de espejos, reservados para fumar, conversar, jugar cartas y elegir mujeres sin apuro. Esas mujeres eran alemanas, italianas, francesas, jóvenes y atractivas, de menos de 30 años de edad.

Los otros, los pobres, funcionaban en casas decrepitas, mal conservadas. Las mujeres que en ellos atendían a la clientela eran negras, mulatas, pardas, alguna india y raramente blancas, pero con la característica que ninguna de ellas era joven. Su clientela estaba formada por marineros, obreros, peones, gauchos, criollos e inmigrantes (1999, p. 30).

El trabajo de Carretero acerca de la sociedad que se construyó alrededor del tango como manifestación social es rico en referencias concretas acerca del trabajo de la prostitución, de sus variados estatus y su funcionamiento, entre otros temas satélites. Por lo que otro factor que históricamente caracterizó algunos de los prostíbulos con mejor categoría en la Argentina fue el que correspondía a sus administradores. Según el historiador argentino, en los registros de prostitutas llevados a cabo por los entes de control sanitario y administrativo, se podía comprobar que en la mayoría de los casos quienes se encargaban de estos negocios era mujeres de nacionalidad europea, en su mayoría eslavas. De edades superiores a los 45 años, le llamaban “madamas” (1999, p. 35), justamente como le llama Larsen a la Tora cuando conversan acerca de negocios prostibularios: “Pronto te vas a hacer llamar madame” (Onetti, 2007, p. 414), indicio sugerente de la categoría del burdel de la Tora, frente a la casa de tan solo tres prostitutas gastadas.

La casa de la costa es, sin duda, un prostíbulo pobre, de mujeres viejas y “mal conservadas”: María Bonita, “apenas envejecida” (Onetti, 2007, p. 420), Irene, “la gorda” (p. 422) y Nelly, “la rubia gordita” (p. 546); “tres mujeres desanimadas, feas y envejecidas...” (p. 363). Pero la novela no escatima en cadenas de problemáticas que conllevan a otras. Asimismo, en *Juntacadáveres* las referencias a la prostitución a bajo costo son explícitas. Díaz Grey, “el cronista infaltable de la historia sanmariana”, como lo llama Fernando Curiel (2004, p. 131), da idea de esta situación en una evocación al pasado, donde se expone que luego de un tiempo en Villa Petrus fueron los jóvenes de la colonia quienes edificaron casas de descanso y para encuentros amorosos: “Al principio con las chinitas...” ya luego con las de su misma clase (Onetti, 2007, p. 561).

Aquí cabe señalar dos aspectos, uno concerniente al vínculo entre los cuentos y las novelas de Onetti y el siguiente a la inserción del componente de la estratificación de la prostitución. El primero, en *El astillero* (1961), presenciamos la caída de la empresa de Jeremías Petrus, esto lleva a que Specht, uno de los empresarios de Santa María compre a un precio, conveniente para él, una docena de casas en Villa Petrus, negocio del que sabemos en el cuento “Historia del caballero de la rosa y de la virgen encinta que vino de Lilibut” (Onetti, 1985, p. 126-127) tuvo cabida por la situación del astillero. Así que desarrollo inmobiliario, inmigración y prostitución se presentan como elementos invisibles en el mundo de los negocios torcidos de Santa María. En conjunción, el tópico prostibulario atraviesa la narrativa onettiana, pero más que esto, que es bien sabido, importa la cadena de situaciones que lo provocan, pues es la arquitectura perfecta de un mundo más grande que contiene el problema de la prostitución: el de los negocios sucios y la moral flexible.

Por su parte, esta cadena de sucesos, dentro de *Juntacadáveres* y fuera de ella, en otros cuentos y novelas del autor, muestran otra faceta de la estratificación de las prostitutas. Ya hablamos de los prostíbulos de lujo, los de mejor categoría, y los de baja. Queda la mención a la prostitución en una escala menor, esa a la que se refiere Díaz Grey: la de los cuartos de las chinas, segundo aspecto del que nos ocuparemos. Estas chinas, “chinas cuarteleras”, que bailaban el tango junto a los ciudadanos de las dos orillas de La Plata, y vivían en los cuarteles (Radakovich, s.f., p. 6) o cerca de estos, ofrecían su fidelidad a los soldados, siguiéndolos de

cuartel a cuartel, de guerra en guerra, en las buenas y en las malas, siendo compañeras, amantes, esposas momentáneas que lavaban, curaban heridas, daban consuelo físico y espiritual (Carretero, 1999, p. 26). Hasta aquí, y a sabiendas que el universo onettiano es rico en referencia intertextuales, no cabe duda que *Juntacadáveres* está llena de referencias acerca de problemáticas que marcaron la reacomodación de la sociedad rioplatense *ad portas* del proceso de modernización vivido en el cono sur del continente.

Justamente son estas referencias las que detrás de una metáfora, de una palabra recurrente, de un gesto, de un personaje, el escritor ubica, consciente o inconscientemente. Son estas referencias las que en su virtuoso camuflaje consiguen, por aquel enrarecimiento formal del lenguaje, una concentración simbólica de orden cultural, político, social y por supuesto histórico, que en vez de pasar a un segundo plano, forma una unidad vital que se puede ver, contemplar y estudiar complejamente como una vida real. Es por eso que la mera colocación de hechos históricos en una obra literaria no resulta factible cuando sí la interiorización de estos y por ende la alusión de un rastro, de una sombra, de un eco, mediante determinado proceso estético que debe su cara oculta o su parte inconclusa.

La historia como artificio literario.

Por todo, Onetti consume y supera cualquier interpretación documental, por lo que los hallazgos de estas problemáticas históricas no son más que situaciones que fueron aprehendidas por el autor y fueron convertidas en una realidad estética. Justamente es el punto al que llega Hernando Téllez en su ensayo *Literatura y testimonio* (2016)²². La reflexión que propone el escritor colombiano, acerca de la calidad de la literatura que recurre a la historia o al testimonio de una u otra época, le demanda cierto cuidado y afinación alrededor del caso. Su punto es categórico, la historia y los documentos no son en sí mismo una obra de arte, así como tampoco lo es la ingenua denuncia y la defensa de uno u otro punto político. Aclara frente a errores entusiastas como la defensa de una posición social y política el hecho de que la obra de arte es un testimonio en sí mismo, pero un testimonio construido artísticamente. Así, dice, “Ningún “testimonio” o explicación de una época, han sido, por sí

²² Publicado por primera vez en el *Suplemento Literario* de *El Tiempo*, el 27 de junio de 1954.

solos, superiores o de mayor eficacia que los ofrecidos por el arte.” El hecho histórico o el testimonio de determinada época necesitan de una sensibilidad y un estilo para elevarse a la categoría de arte (pp. 64-70).

Justamente en *Juntacadáveres* se puede ver el testimonio de una época sin que esté adquiriera el carácter de un inventario de datos histórico. El ejercicio propuesto en el anterior apartado es una prueba factible del acervo cultural e histórico en el cual reposa la propuesta de Onetti, pero también es evidencia de la pericia del autor. No cabe duda que los problemas socio-organizacionales de Santa María son los que se podían ver en la Argentina y en el Uruguay de finales del XIX y principios del XX. Tampoco es duda que la literatura onettiana tiene un aire de tango maldito. Sin embargo, estos ingredientes, que pueden ser avisados por el lector, se convierten en un inmenso mar intertextual cuando los virajes que da la escritura de Onetti y la poderosa personalidad de sus personajes, universalizan cada uno de los dramas humanos que movilizan las clases populares.

Ahora bien, la literatura como visión particular del ingenio del autor y como expresión de la sociedad son dos versiones de un mismo texto (Rancière, 2009, p.72). En Onetti esto es una virtud fecunda, por lo que cada uno de estos aspectos no se subvierten. Claramente esto se pudo ver en el anterior apartado, donde la mayoría de las referencias históricas que hay en *Juntacadáveres* parten de una fuerza vital de determinadas palabras o expresiones que usa el autor uruguayo. Esto muestra que detrás de las palabras, los gestos, las situaciones de los personajes y su carácter ante el espectáculo de vivir, hay todo un aparato ideológico determinado por un momento histórico y por una situación particular, no en vano, la literatura, que busca la potencia vital de las palabras y el signo de lo invisible, usa “...esas palabras que llegan a nuestro oídos, esos gestos, esas ropas, esas acciones y esas obras sensibles” para expresar a través de ellas un alma (p. 68).

Por eso, a lo largo de este capítulo hemos identificado que la novela crea un dialogo con la historia del Rio de La Plata, detonando precisamente el alma del dato histórico, escondiéndolo y singularizándolo. Es claro que la obra juega con pocos datos explícitos, salvo las menciones a la capital, nombres de ciudades y lugares que geográficamente son identificables, incluso nombres de sujetos que marcaron la historia de La Plata. A pesar de

tales menciones, estos datos distraen la lectura del trasfondo que dialoga con la realidad histórica que hemos tratado de dilucidar. Si bien nos fijamos, la lectura de este dialogo entre literatura e historia reconoce un vínculo vital y razonable entre el porqué del problema que se crea alrededor de la fundación del prostíbulo, la aparición de los personajes en la novela y sus intereses personales. Queda muy claro que Onetti ve en el grupo de sujetos que escoge para la elaboración de toda su obra, especialmente en *Juntacadáveres*, la verdadera masa que sufre los cambios de la ola modernizante: la de la gente de los bajos barrios.

Capítulo III: *Juntacadáveres* y la cultura popular rioplatense

“Por lo mismo el papel de escritor es inseparable de difíciles deberes. Por definición no puede ponerse al servicio de quienes hacen la historia, sino al servicio de quienes la sufren. Si no lo hiciera, quedaría solo, privado hasta de su arte.”

Albert Camus

(Discurso de aceptación del premio Nobel de Literatura, año 1957)

La relación entre la obra onettiana y la cultura popular es realmente indisociable. Si bien la mayor parte de la bibliografía crítica y estudios literarios sobre la obra del autor uruguayo orbita entre las particularidades de su escritura y el fracaso como tema central de su narrativa, no causa extrañeza que la mayoría de estos análisis franqueen las aguas de los elementos de la cultura popular y a su sistema de representaciones colectivas²³. No es extraño dado a que en estos trabajos inevitablemente se tocan problemáticas como la inmigración, la prostitución o las controversias morales y éticas que se dan en Santa María. Lo anterior, son con claridad aspectos de una realidad común de hombres y mujeres desarraigados y marginales, producto del advenimiento de un mundo industrializado. Entonces, los análisis sobre la obra de Onetti apuntan a temáticas circundantes al asunto de este trabajo, el cual consiste en el estudio de las manifestaciones de una realidad cultural, social y política, que literariamente construyen el mundo de Santa María, fundado sobre manifestaciones de la cotidianidad de comunidades marginales del canon socio-ocupacional popular rioplatense.

Cabe recordar que la aprensión de elementos de la cultura popular rioplatense no es lo novedoso en Onetti, como sí lo es la fuerte interioridad que el autor logra darle a su constructo, y por supuesto al tópico de la cultura popular. Desde un estilo sobrio y menos experimental, con respecto a giros del lenguaje o a la inserción explícita de detalles

²³ Precisamente a esto apunta el trabajo de María Angélica Petit, *Juan Carlos Onetti en la modernidad enajenada. Modernidad, postmodernidad y periferia* (1994). Allí analiza que la poética onettiana tiene como pilar paradigmático el estadio cultural denominado la modernidad enajenada. Esto necesariamente conlleva a afirmar que la obra del autor está alimentada por representaciones histórico-culturales, puesto que son tales representaciones las que no armonizan con los esquemas de la modernidad ni la posmodernidad, básicamente configurando un estadio indefinido.

pictóricos, desde una escritura de corte decimonónica, de monólogos interiores y de fácil acceso a los “rioplatenismos” que introduce, la aprehensión de la cultura popular en Onetti es más fecunda y por lo mismo menos explícita. Así, su obra crea una poética de lo popular rioplatense, donde propone toda una metafísica y fenomenología del espacio, del tiempo y del proceder de los sujetos, enraizado en imágenes, espacios y representaciones antropológicas del Río de La Plata.

Desde la consigna de buscar al hombre en su naturalidad, *Periquito el aguador*, en *Propósitos de año nuevo*²⁴, plantea la pesquisa por la naturaleza interior del ser, al decir que “... está dentro de cada uno de nosotros; es intransferible, única, como nuestros rostros, nuestro estilo de vida y nuestro drama. Sólo se trata de buscar hacia adentro y no hacia afuera...” (2013, p. 25). Al respecto, Hugo Verani apunta que la propuesta de *Periquito el aguador* se caracteriza “por la búsqueda de un lenguaje que comunique la inmediatez vivencial” sin ser escamoteado por el artificio artístico. A su vez, el crítico uruguayo plantea que *El pozo* (1939) cuenta con un lenguaje coloquial convincente, de “gran expresividad popular” que se eleva a la categoría literaria, cercano a la propuesta de Roberto Arlt. Por su parte, la prosa onettiana posee una dimensión lírica-evocativa desde el lenguaje de los bajos fondos, con impresiones del lunfardo, mostrando una lengua viva que muta constantemente (1995, p. 132). De otra parte, en *Cuando entonces* (1987) el asunto es de atmosfera puesto que dice Julio Premat que la novela acoge la historia y la religión para la construcción de un marco espacio temporal que es el universo del tango, no sólo desde la deformación de la letras de esta música, sino también desde una estilística propia del discurso de la poesía tanguera (2003, p. 74).

En el caso particular de la novela, podemos partir desde el hecho mismo del argumento de *Juntacadáveres*. No hay una novela de Onetti que implique el movimiento de todos los sectores de una sociedad en torno a un mismo problema, como sucede en la Santa María de *Juntacadáveres*. La fundación y futura expulsión mueve los sectores más visibles de esta ciudad provinciana. Desde los adultos hasta los jóvenes, desde las prostitutas hasta las mujeres del hogar, desde los representantes de los sectores políticos, religiosos, y culturales

²⁴ Publicado por primera vez en el *Semanario Marcha* en 1939.

hasta el proxeneta –antítesis de estos sectores oficiales–, todos, sopesan, comentan y adoptan posición en torno a la realidad de la casa celeste fundada por Larsen. En vista de esta situación, en el proceder de este cúmulo de representantes de la sociedad sanmariana la noción de pueblo, como constructo histórico, político y social que mira su pasado y busca su futuro, es un aspecto importante en la construcción de una literatura que manifiesta muestras de la cultura y discursos populares del Plata, no precisamente para exaltar tales formas, sino para mostrarlas de una forma imparcial y con unos matices que la examinan, la revaloran y la proyecta como construcción literaria.

En dado caso, aquellos trabajos que al principio de este capítulo dijimos que franqueaban las temáticas de lo popular en la novela, observan que *Juntacadáveres* detalla un proceso de cambio histórico en Santa María, con una huella paródica muy marcada acerca de la reflexión sobre el pasado y las transformaciones sociales. Este aspecto anterior señalado por Roberto Ferro radica en una recurrencia narrativa en el devenir temporal, en una serie de movimientos de un aquí y una allá, en donde el retorno a un pasado, más la vinculación de la lectura de la historia sanmariana, parodia “los lugares comunes de los discursos oficiales que legalizan un pasado como versión única y verdadera”, esto visto en la figura y quehacer de Lanza. (2011, p. 383). Tales acercamientos, tanto a lo temático como a lo compositivo resultan reveladores porque en la llegada del burdel a Santa María, que Jorge Rufinelli resume como el comienzo de una historia conflictiva, social, y psicológica (p. 113), hay una fuerza evocativa y por ende unos artilugios narrativos que impregna a los sanmarianos de valores y reflejos culturales de la Plata, estos que Onetti, como bien lo señala Kuhnheim (2016) toma y transgrede para entramar, sobre la antítesis de una estructura social, los deseos de creación y del desarrollo particular de los sujetos (p. 34).

Estos aspectos, por nombrar algunos que han señalado la crítica y los estudios literarios, exponen de antemano el acervo cultura rioplatense que contiene la literatura onettiana, sin ir más allá de las construcciones simbólicas y estéticas que significa la presentación de todos estos aspectos de forma literaria. Es por eso que el siguiente capítulo se dedicará a tales proyecciones estético-literarias en *Juntacadáveres*, las cuales hemos dividido, en un orden bajtiniano, de la siguiente manera: 1) lo socio-ocupacional popular como formalización del

héroe, 2) los espacios marginales y su significación colectiva (el cafetín, el prostíbulo, la pensión, el conventillo y las calles), como fondo de la acción novelesca y 3) la palabra como experiencia vital y parodia de la trascendencia.

Lo socio-ocupacional popular como formalización del héroe

Aunque Bajtín en su marco metodológico sobre el análisis de Rabelais y la cultura popular propone sólo tres grandes categorías, no deja de plantear las profesiones que hacían parte del realismo grotesco y que en el marco del carnaval se veía subvertidas o eliminadas, a menos que se opusieran al mundo organizado. En esa dinámica propone profesiones u oficios como el de la compañía de cómicos ambulantes, el del bufón, o incluso el médico, figura popular que dentro de la dinámica rabelesiana, carnavalesca, comprende la lucha entre la vida y la muerte como una farsa. En ese sentido, para el estudio de la cultura popular en *Juntacadáveres* de Onetti, este punto del análisis propuesto por Bajtín importa porque a partir de la afirmación de una profesión y de la desvirtualización de su imaginario histórico –que propone Onetti en la novela–, se ratifica la interioridad, la ética, el carácter local y el carácter universal de una profesión, oficio o rol, a la par que se confirma el carácter de los sujetos de la cultura popular que laboran.

Cabe resaltar que si bien muchos de los oficios mostrados en la novela no son roles culturalmente definidos, ni marginales por antonomasia, sino por el contrario son genéricos, sus posturas o acciones frente a la dinámica que impone la llegada del burdel y sus problemáticas satélites son las que les aporta dichos matices culturales y marginales. Tal impregnación cultural es precisamente la que hace que la visión de mundo que muestra la obra revalorice y constante los aspectos de la cultura popular a los que los miembros de una comunidad, como la ficticia sanmariana, son incapaces de escapar: a los impulsos de la carne, a las revaloraciones religiosas, a las contradicciones identitarias, todas ellas enmarcadas en las contradicciones resultantes de su herencia trasatlántica. Así que el médico, el político, el ama de casa –en Julia Begner–, la juventud sanmariana –en Jorge Malabia– o el sacerdote, a pesar de ser parte de una elite pueblerina, son arquetipos fundamentales en la construcción imaginaria y tradicional de un pueblo. Son precisamente el estatus de sus roles, el prestigio y consideración popular, en un marco textual y extra-textual, lo que les demanda, a fuerza de

su voluntad, a ser partícipes y relevantes en la vida diaria sanmariana. Sus roles, más que llevar a cabo sus actividades instrumentales, están abocados a transportar el sentir de los sanmarianos, aquellos partidarios de inmovilismo socio-cultural y aquellos partícipes, tíbiamente, de cambio.

En este caso, también es necesario aclarar que la marginalidad de los personajes de este canon socio-ocupacional está delimitada en dos líneas. La primera es la similitud directa con los valores de prospectos del canon-socio-ocupacional como lo son la prostituta y el proxeneta, figuras visibles en el comercio rioplatense del XIX y del XX. Por otro lado, están los de paradigmas culturales condensados en las figuras de la milonguera y el compadrito. Esta segunda línea es la que precisamente se extiende, como sabia vital en los hombres y mujeres de la novela, sin distinción de su estatus social y por el cual los personajes se encuentran unidos por dicho lazos paradigmáticos. Entonces, la marginalidad de los personajes no está supeditada por su clase social o su relación con el poder, sino en su proceder ante el problema del burdel. Así, esta marginalidad es manifiesta en cuanto dichos personajes cruzan los límites de su vida oficial para adoptar posturas personales que no armonizan con sus roles públicos. Es decir, lo marginal aparece en el tránsito entre lo público y lo privado, y lo popular entre los sentimientos comunes que suscitan las circunstancias que unen a los personajes de la novela, confirmando lo que Jill Kuhnheim (2016) sostiene acerca de que el burdel de Onetti, como el de Donoso en *El lugar sin límites* (1966) y el de *La casa Verde* (1965), produce una ruptura en el sistema social y revela su contradicción social (p. 34), por lo que la novela hace visible la vida íntima, la conciencia y obra al margen de la norma.

En este sentido, este apartado contiene un acercamiento a cada una de las profesiones, oficios u ocupaciones que la novela expone, en aras de establecer una relación sustancial y vital con las cosmovisiones de los personajes, sus prácticas de supervivencia y los imaginarios históricos y populares de la época a la cual alude *Juntacadáveres*. Por esto, la idea que se esboza en cada uno de los subtítulos de esta categoría sobre lo socio-ocupacional muestra la pugna entre las valoraciones históricas sobre los oficios y la humanidad a la que no escapa ninguno de los sujetos que asumen sus actividades laborales y roles sociales. Así, veremos como la construcción de los personajes de la novela, bajo la etiqueta de su profesión,

ocupación o rol, se basa en una serie de valores colectivos que permean a cualquiera de los sujetos de la novela, indistintamente de su oficio. Esta última idea se desarrollará en los siguientes subtítulos, pues más que la división por oficios o roles que se contraponen, la novela muestra la naturaleza humana a través de los ojos de una actividad específica, donde las interpretaciones desembocan en sentimientos que unen a los sujetos del canon socio-ocupacional que propone *Juntacadáveres*.

Las prostitutas, “...las mujeres a diez pesos”.²⁵

Juntacadáveres abre con la llegada de Larsen y tres mujeres a Santa María. Es interesante como Onetti crea todo un lenguaje visual que caracteriza, a partir de sinécdotes, los oficios de cada uno de los personajes de la temprana ciudad. De entrada la novela muestra los roles de las mujeres que arriban a Santa María junto a Larsen. El autor crea cuadros de detalle, muy cinematográficos por cierto, que enmarcan los accesorios de las carteras de las prostitutas. Se puede observar que el escritor propone una serie de asociaciones de unidades mínimas que relacionan a Nelly, Irene y María Bonita con su profesión, factor importante en esta caracterización como en la de los demás sujetos de la novela.

En el caso particular de *Juntacadáveres*, vemos elementos pictóricos como carteras, pintalabios y polvos que hacen alusión a la prostitución: “Frunció la boca hacia la ventanilla e inicio la apertura de carteras, el baile de espejos, polveras, lápices de labios—” (p. 361). Asimismo, hay otros componentes conclusivos menos convencionales y más vitales que, desde un virtuoso lenguaje expresionista, determinan el carácter de las prostitutas, pues este manejo del lenguaje, como lo muestra John Deredita en *El Lenguaje de la Desintegración: notas sobre "El Astillero" de Onetti* (1971), da cuenta de procesos vitales desde trasfondos erigidos por metáforas que revelan la disminución humana frente a un mundo insensible (p. 662).

En el caso de María Bonita, Nelly e Irene, su trasfondo es oscuro y sofocante, ya que la generalización social sobre su oficio es el principal aspecto que configura sus sentimientos y comportamientos. En este caso, la virtualización de un “otro” determina las valoraciones

²⁵ Referencia a la novela (Onetti, 2007, p. 425)

sobre las prostitutas y su misma autopercepción. Así, el peso simbólico que la colectividad impone a las prostitutas parte de la conciencia de un narrador en la novela, el cual permite, como asegura Bajtín (1999), descubrir las valoraciones de los personajes y la organización de sus actos. Tal estructuración concluye el carácter y la concepción de una vida percibida en su totalidad (p. 135). En consecuencia, la sanción colectiva es esencial y por eso la construcción de ese “otros” se hace necesaria en la elaboración del fondo vital de estas mujeres.

Las caras llenas de pintura, manteniendo aún, ya fatigada, la doble expresión de humanidad e indiferencia, se deslumbraban con los reflejos de la última luz de la tarde, en los remos de los botes sobre el río, trataban de descubrir rasgos personales en los bustos con camisetas blancas que se movían, pequeños, sin mostrar el esfuerzo, a compás (Onetti, 2007, p. 423).

El miedo les había hecho recorrer Santa María sin mirar habitantes; sólo habían visto manos y pedazos de piernas, una humanidad sin ojos que podía ser olvidada enseguida. De modo que al regresar, cargadas y disimulando su prisa mientras cruzaban la plaza donde surgían los globos sonrosados de la luz, llevaban hacia la casa la imagen, increíble como sueño, de un pueblo sin gente (...) Algunos distraídos insultos que no habían salido de ninguna boca les sobaban aún en los oídos; la gorda y la rubia bajaban sin aliento por la calle oscurecida, pensando en sí mismas, acusándose sin severidad, pensando en maldiciones caídas del cielo, atribuyendo a las palabras ofensivas voces familiares, perdidas en el tiempo (p. 424).

De esta suerte, la cita evidencia, en primer lugar, la inaccesibilidad al otro, producto de la repulsión que el oficio de la prostitución genera. A su vez, el *leitmotiv* de la repulsión al oficio prostibulario construye constantemente el carácter de la prostituta en *Juntacadáveres*, pues determina la actitud de estas mujeres de cara al mundo. Precisamente la novela inscribe en la intimidad de estas mujeres su alto grado de vulnerabilidad y estoicismo al enfrentarse a la fuerza moral y destructiva de los “diminutos odios” sanmarianos (Onetti, 2007, p. 482). Es a partir de la sanción social que se erige, en la auto-conciencia de las prostitutas, la culpa benévola y la autoacusación. Y es efectivamente en la interiorización de la sanción social donde se revela la totalidad de estas mujeres, por lo que veremos a una María Bonita fustigada por la crueldad que ha recaído sobre sí a lo largo del tiempo, confinada al encierro en la casa de la costa, renunciando cada lunes “... al privilegio de pasearse por Santa María...” (p. 421).

A su vez, la interiorización de la sanción social que la novela confirma, desde un enfoque fenoménico, da forma a una conciencia del oficio de la prostitución, de quienes lo ejercen y

su vínculo vital, en busca de una esencia objetiva, desprovista de moralidad. Ahora es más comprensible el hecho de que en la escritura del autor haya gran cantidad de sinécdoques acerca de lo socio-ocupacional, puesto que con este artificio retórico se condensa la tensión entre lo visible y lo invisible, la conciencia de algo (un objeto, un ser, una situación), y por lo cual, como dice Husserl en *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica* (1962), da la esencia de las cosas (p. 364). En virtud de esto, la conciencia de una realidad anímica se sostiene no en la presentación del miedo, del tedio y del abatimiento, sino en la interiorización de los mismos sentimientos a partir de la imagen panorámica de los personajes de la novela, en este caso las prostitutas.

Ya no vemos entonces a la prostituta desde el lado morboso, ni configurada como una mujer fatal, malvada y corrupta. Por el contrario, en su esencia identificamos la pureza en su fragilidad²⁶ y su identificación con la imagen de la milonguera dada por los tangos, la de una pobre mujer repudiada por su oficio. Es por eso que en la prostituta hay virtudes, pues “María Bonita era prudente e inmoral” (Onetti, 2007, p. 462) o “...para él [Larsen] continuaban siendo mujer toda aquella que lograra ganar billetes y tuviera la necesaria y desesperada confianza para regalárselos...”. Esto aunque despectivo en un plano de valoraciones morales, en de la esfera prostibularia resulta halagador, como también piadoso, no obstante Larsen se había ganado el apodo de Juntacadáveres gracias al espontaneo “patronazgo de las putas pobres, viejas, consumidas, desdeñadas” (p. 514). Esto de antemano modela una de las cualidades del personaje de la novela onettiana, pues en las valoraciones de estos sujetos

²⁶ La evolución del trato de sujetos marginales como la prostituta adquiere mayor interioridad, y por ende una lectura fuera de los imaginarios oficiales, desde la perspectiva del naturalismo europeo del siglo XIX, encabezado por su principal cultor Émile Zola. Obras como *Naná* (1880), *La dama de las camelias* (1848) o *La fille Élisa* (1878) contribuyeron, dice Javier Ordiz, a configurar el arquetipo de la mujer caída, encarnada en la imagen de la “mala mujer”, que no podría ser más que la prostituta. Son los escritores del naturalismo los que en su afán de mostrar la cara corroída de la realidad dan voz a sujetos que hasta ese momento no eran aprehendidos literariamente por esas cosas del “buen gusto”. En ese trabajo, escritores como Zola comprenden y recrean los perfiles psicológicos de estos sujetos marginales y tratan de explicar los móviles de la sociedad corrupta y viciosa que da origen y oprime a sujetos como la prostituta (Ordiz, 2006). Ya luego para las novelas del realismo social del XX, especialmente en Latinoamérica, el imaginario de la prostitución difiere de la visión médica y la del Estado. En estas novelas se muestra a la mujer prostituta de una dimensión humana más profunda ya no como una amenaza social, pues se hace más visible su condición de víctima del sistema socio-económico reinante (Gálvez, 2011, p. 4).

reposa un sentido que enfrentado a su propia vida y a su realidad obligan al lector a valorar tales percepciones desde la posición objetiva de un mundo marginal (Ruiz Barrionuevo, 1990. p. 60), elemento que no da gran margen para las posiciones moralizantes.

Por eso no es extraño que en la prostituta se personifique una especie de esperanza, tan paradigmática como inquietante. Si bien Fernando Aínsa precisa que en Onetti la mujer, refiriéndose a aquella entrada en años, simboliza el pecado –en el sentido judeo-cristiano/concupiscencia de la carne–, mientras que la “muchacha” encarna “la pureza no mancillada” y por ende el retrato de un futuro promisorio (1970, p. 92), las dos se enmarcan en un mundo utilitarista. En *Juntacadáveres* la joven y la vieja tienen el mismo fin de consumación de los deseos ajenos, la misma instrumentalización. Sin embargo, interesa examinar cómo tal utilidad, o mejor dicho tal función ocupacional, asumen un segundo plano para construir la carga simbólica de lo posible.

En la novela Larsen buscaba una muchacha que le ayudase a conseguir la proeza de un prostíbulo de lujo, en quien poderse apoyar para su proyecto, esa “...hipotética muchacha nacida para tal destino...” (Onetti, 2007, p. 514). Sin embargo, esto no quiere decir que en sus prostitutas viejas toda esperanza de trabajo y utilidad estuviese perdida. En ellas también hay esperanza, pues para el proxeneta, recordemos, “continuaba siendo mujer toda aquella que lograra ganar billetes...” (p. 515). Asimismo, otro aspecto que evoca lo posible en la prostituta es esa virtuosa capacidad de amar y por ende aquella pureza no contenida en las otras mujeres, incluso en las jóvenes.

Es por eso que en la prostituta onettiana se proyecta toda una potencia de comprensión, verdad y protección. Tales cualidades están impregnadas por una ingenuidad que, más que vulgar, es el signo tangible de la pureza. Es María Bonita con la que Larsen siempre puede hablar (p. 480), una mujer que escucha sin prejuicios, sólo en silencio, solícita a cualquier situación, leal e incondicional: “Hablame como si yo no estuviera. Si tenemos que cerrar, no importa; nos vamos a otro lado. Vos y yo podemos hacer muchas cosas” (p. 485). Aunque sabemos que en María Bonita, como en las demás prostitutas hay un vínculo de dependencia, la actitud de ésta es de plena incondicionalidad y en su percepción pesimista siempre hay espacio para dar un alivio, pues en los personajes de Onetti, especialmente en las prostitutas,

personajes femeninos “redentores” “aparecen también la inocencia, la compasión y, con frecuencia, la ternura y el amor” (Cueto, 2009, pp. 157-158).

El ama de casa outside.

Hasta aquí hemos podido identificar que, más que una inversión de valores, para Onetti el amor, lo maternal, la inocencia, la compasión, como también el mal, no son naturalezas excluyentes. Por el contrario, *Juntacadáveres* resulta ser una novela donde el bien y el mal acuden como fuerzas que cohabitan sin resultar ninguna victoriosa. Este empleo de valores es una iniciativa plausible de aprehensión de algunos valores que dentro de los parámetros de la cultura popular identifican a los sujetos del canon socio-ocupacional rioplatenses. Estos valores resultan esenciales en la medida en que son parte del sentir individual de estos sujetos y a su vez confinan una personalidad colectiva, distinta a aquella que aparece en los documentos oficiales y crónicas costumbristas. Si bien en Santa María distinguimos la imagen del compadrito, del proxeneta, de la prostituta, del obrero, del político, del boticario, del médico, del anciano contador de historias y la juventud sanmariana, sus representaciones no son las oficiales –la de las crónicas y los documentos legales de índole censal –, sino la de una historia no contada: la historia de un sentir, de una alma común. Estas representaciones son justamente las de su interioridad, por lo que el giro de sus valores históricos ha de proporcionarles otra dimensión que los complementa.

En perspectiva, es vital que ante el entretejido de valores, la imagen de las amas de casa se vea desacralizada. Mientras que ya determinamos la beatitud que hay en las prostitutas de Onetti, en las mujeres de la casa hay una paradoja. Si bien Fernando Aínsa muestra que en las muchachas, mujeres de hogar en su mayoría, sólo hay amor como “privilegio de las vírgenes”, la locura aparece como forma de inspiración de la piedad (1970, p. 116). Sin embargo, no hay que pasar por alto que la locura es una condición incontrolable que desestabiliza al sujeto, haciéndolo estar en otro sitio fuera del que éste socialmente se encuentra. Aquí la locura no tiene el efecto paródico de la comedia, puesto que la locura de Julita Bergner es en su sentido más patológico algo que resulta nocivo, y al fin y al cabo creador. Y es que resulta nociva la locura en cuanto a que mata a su portadora y también pone al joven Jorge Malabia en un lugar incomodo donde su misma identidad se ve trasgredida:

“...yo soy yo, Jorge, no ella ni su juego. Yo soy yo, este ser, este “muchachito”...” (Onetti, 2007, p. 382). Al mismo tiempo resulta creadora en cuanto hace del joven Malabia un sujeto que parece valerse por sí sólo, seguro de que su soledad es un signo de su disposición para tomar decisiones propias, aun temiéndole a los remordimientos:

Pensé en Julita y en mis padres, en mi afán rabioso de despojarme, en mi creencia en las vidas breves y los adioses, en el vigor hediendo de las apostasías. Aun no me había alcanzado el remordimiento. Sabía que iba a llegar, en cuanto apareciera ese tren sin horario, fantasmal, y yo lo tomara para quedarme solo (Onetti, 2007, p. 571).

Tal efecto sugiere dos factores que expone la novela con respecto a la mujer ama de casa: la primera tiene que ver con la imposibilidad de la mujer madre, que cuida de sus hijos, que claramente en la imagen de Julia Bergner se ve truncada y reformulada. La segunda tiene que ver con el ama de casa fuera de todo parámetro público: su vida privada. La intimidad de la prostituta es el lado público del ama de casa onettiana: fidelidad y entrega. Por el contrario, la mujer que se da sin censura es el lado público de la prostituta. Con esta división no estamos confinando a la ama de casa onettiana a ser la antítesis de la prostituta. Valentina Litvan en su trabajo *Las feminidades especulares de Juan Carlos Onetti* (2005) dice que las prostitutas y Julita, en general la mujer en *Juntacadáveres*, ocupan un mismo lugar en las sombras frente a la ley del machismo. A su vez, muestra que en Julita Bergner está paradójicamente lo virginal y el fuego que desencadena la vida sexual (p. 274). Por lo anterior, tanto en el ama de casa como en las prostitutas, amas de su burdel, la función protectora, maternal y al mismo tiempo el ardor sexual, están como piezas que no se repelen. Las dos son dueñas de un poder incontenible y creador: Julia cuida de Jorge como hijo y lo crea como hombre; María Bonita cuida de Larsen como hombre y lo reinventa como proxeneta.

El héroe proxeneta más cerca de sí.

Ya establecida la operación del entretejido de valores y del paso de la exterioridad a la interioridad del personaje, el héroe proxeneta de la novela cuenta también con una gran carga espiritual. Si en el capítulo anterior hablamos de él, desde la perspectiva histórica, como un sujeto necesario en las contiendas políticas y sus tratos sucios durante las mismas, este factor de corrupción no motiva sus conductas. Lo anterior se entiende desde la perspectiva de Bajtín (1999), quien afirma que un acto no determina al sujeto, puesto que el acto sólo denota y en

el caso de Larsen es evidente que esto sólo revela la naturaleza de su oficio, más no la naturaleza completa de su ser. Por el contrario, Bajtín expone que lo que sí determina la personalidad del héroe es una serie de valores basados en un mundo de propósitos estrictamente prácticos –valores sociales y políticos (de significados cognoscitivos), valores estéticos (percepción o recepción artísticas) y los valores morales (mundo de los valores éticos; actitud directa hacia el bien y el mal). Tal concreción de la personalidad del héroe se da por su circunstancia objetual, la que en esencia genera valoraciones y determina las acciones en el marco de un deber-ser o deber-hacer, dentro de un contexto motivador. Estas formas semánticas nacen de la actividad productiva del sujeto, esto es de sus cuestionamientos: ¿Por qué? ¿Para qué? ¿Cómo? ¿Es bueno o malo? ¿Lo hago o no lo hago? (1990, p. 123 - 126), y permiten saber cómo evalúa el mundo.

Con respecto al proxeneta, sus maniobras corruptas y su trabajo con “cadáveres” son actos alusivos a su profesión. La utilización de putas pobres y viejas son parte de su circunstancia objetual, pero no determinan su totalidad y tal circunstancia. La circunstancia objetual es un campo de acciones y valoraciones más amplias que propician sus actos. Bajtín analiza que el héroe

(...) requiere métodos muy especiales de representación y caracterización. Y aquello que debe ser representado y caracterizado no es un determinado modo de ser, ni es su imagen firme, sino que viene a ser el último recuento de su conciencia y autoconciencia y, al fin y al cabo”, su última palabra acerca de su persona y de su mundo (2005, p. 74).

Por consiguiente, observamos que en Larsen hay toda una construcción de su autoconocimiento y de su percepción de mundo, que a pesar de estar incrustada en el campo de las imposibilidades y del hampa, compone una reformulación de espacio, ubicándose en el mundo virtuoso de la creación, en el campo de la restitución del mundo a partir de “lo dado”. Esto es interesante y la crítica sobre la novela lo señala en la medida que habla de la particularidad de Larsen frente a otros personajes creadores. Roberto Ferro analiza que Larsen, el proxeneta, está en un mundo de disposiciones que él puede modelar a la manera de un “artista creador”²⁷. Los móviles del proxeneta onettiano son más profundos que el

²⁷ Nil Santiañez (2002) analiza la aparición de este tipo de sujeto en la narrativa europea del siglo XIX, especialmente en la novela española. El personaje del artista, el hombre letrado o el individuo

hecho de usufructuar mujeres. Ferro no lo puede analizar mejor: “Hay, ante todo, al igual que en Brausen, un rechazo al mundo del trabajo burgués, la miseria, la enajenación, el ocupar el tiempo de vida en tareas vacía” (2011, p. 396).

Y es que en el proxeneta podemos ver la convicción en su vocación, pues Larsen buscaba “... en los cabarets del Bajo la mujer proporcionada a su vocación, la mujer imprescindible para empezar a vivir, seriamente, de acuerdo con sus convicciones” (Onetti, 2007, p. 462). Son justamente estos valores los que determinan el carácter del Larsen, por ende sus valoraciones y sus acciones están determinados por móviles más nobles y trascendentes. Hay en el héroe proxeneta una repulsión a dejar sus empresas a medias. El anhelo del prostíbulo de Larsen es de valor, de honor, de ganar o perder, de no dejar las cosas mencionadas sino de llevarlas al término. En este sujeto hay ese ideal de escritores que exhortaba *Periquito el aguador* en *Marcha*, indistintamente de su profesión, como lo dice Ferro (2011, p. 397): “hombres que vivan para su oficio, lo amen y lo dominen, sería tal vez posible producir un tipo de artista que nadie ha querido imitar” (Onetti, 2013, p. 8). Esto es justificado en fragmentos de la obra donde, a pesar de las adversidades, el narrador, como inspector del alma de los personajes, muestra la premura del proxeneta por llevar a cabo sus metas: “Estaba viejo, incrédulo, sentimental; fundar el prostíbulo era ahora, esencialmente, como casarse *in articulo mortis*, como creer en fantasmas, como actuar para Dios” (Onetti, 2007, p. 419).

Esto nos lleva a la conclusión que más que querer alcanzar un prostíbulo de lujo, en el proxeneta onettiano habita una fuerza cósmica de determinación –aun cuando en su hablar

sensible, perturbado por la realidad y enfrentado a ella, le sugiere al teórico una clase de sujeto que ve la realidad cotidiana como vacía y despreciable. Ante este panorama, lleva una vida dedicada al pensamiento, a la creación y al culto de un ideal. Este sujeto, que Joris-Karl Huysmans llama “héroe decadente”, es producto de la nueva vitalidad del mundo moderno, de ese que lo hace bajar del aposento de los dioses y hasta las zonas marginales de la sociedad. Su hogar es el arrabal y las calles más repugnantes, que camina al lado del criminal, el artista y la prostituta. Pero lo interesante es que el “héroe decadente” elabora un sistema de vida ascético en el cual se ve el rechazo a la realidad prosaica, desde la oposición de sus ideales y su visión de perfección, abocado a un estado personal y asocial (creativo), debido a su “conciencia desventurada”, o mejor dicho, en términos hegelianos, la conciencia de sí como sujeto incompleto, duplicado y contradictorio (pp. 169-197). Todos estos aspectos son verificables en la axiológica del héroe-proxeneta. La búsqueda de la perfección y la no consecución del proyecto de Larsen lo lleva a su reformulación. Alcanzar el ideal es una tarea que para el proxeneta no se ve acabada por las circunstancias.

expresé lo contrario— la cual es la metáfora concluyente del impacto que una vida con propósito puede generar, no obstante, es innegable la influencia que este sujeto ejerce en el mundo de Santa María; es con justicia el eslabón del cambio de conciencia de los sanmarianos. Asimismo, si bien señalamos que históricamente el proxeneta era una pieza clave en los movimientos de la política —que en términos generales tiene que ver con la organización de un determinado espacio y la relación que los sujetos tienen con tal orden—, no cabe duda que el escritor ubica al proxeneta como ente que mueve y conmueve a los habitantes de Santa María, junto a su organización tanto normativa como espiritual. Todos estos elementos instan al lector, como a los personajes de la obra, a considerar “... algo del hombre ensombreado y sarcástico...”, tal vez vanidoso (Onetti, 2007, p. 409), pero también marginalmente beato (p. 515).

De jóvenes, viejos y la demás fauna sanmariana.

Los demás habitantes de Santa María son quienes tienen los rasgos más genéricos y distinguibles del canon socio-ocupacional rioplatense —pero no por eso menos profundos. Por lo que respecta a los jóvenes de este territorio lleno de almas grises, Jorge Malabia, el muchacho inseguro y perdido, es la figura más representativa del cambio de paradigma frente a la fundación del burdel. Su estatus de juventud es un guiño que aparece en muchas de las construcciones narrativas de Onetti, así como también ha sido un interés de los estudios sobre la obra. El asunto de la juventud en contraposición a la adultez es una dicotomía donde Onetti rompe, como es costumbre, las barreras de las posiciones morales, pues un estado es tan lamentable como el otro. Para el joven Malabia la adolescencia es una enfermedad (Onetti, 2007, p. 383), y su etapa, a diferencia del joven de “Bienvenido Bob” (1944) y su autosuficiencia, es un estado de incertidumbre (p. 382).

Jorge Malabia es parte de un grupo de muchachos que andan en las calles a voluntad, con figuras de padres espectrales. Sin saber de qué se trata el espectáculo de la vida, la primera imagen que tenemos de los jóvenes es la de estar reunidos en la estación del tren, alimentados por el morbo de los adultos. Son precisamente Malabia, Tito y Alejandro la representación de la juventud sanmariana. En ellos se ven encarnados las inseguridades y el ímpetu de la etapa que viven. En Malabia vemos la inseguridad y en Tito el arrebató imitativo de la actitud

de los adultos, eso que trata de hacer Jorge: “Si algunas veces logro moverme allí sin incomodidad, casi convincente, es a fuerza de memoria, de imitación, de copiar actitudes, cuyo sentido profundo me es imposible fraguar” (Onetti, 2007, p. 446).

Empero, en los dos muchachos podemos ver la juventud como padecimiento. Ser Joven para los personajes de Onetti es padecer el desconocimiento de un devenir. Es aún más aguda la enfermedad cuando los adultos saben lo que suscita la partida del verdor de la vida de los muchachos²⁸. Por otro lado, la angustia juvenil de Malabia evidencia su toma de conciencia sobre su finitud, sus imposibilidades y su desesperanza. En el joven de Onetti, y en general en los personajes de la novela, hay una fuerza fundamental que lo hace resistir a su inautenticidad. Esta fuerza es la conciencia, que en el caso del Jorge Malabia le dice que lo ha atrapado “... un mundo más impuro que el de la distraída amistad y no puede saber, es cierto, hasta cuándo” (p. 402).

Ese mundo del que habla Malabia está gobernado por los adultos, y son los viejos los que narran su vivencia junto a los jóvenes, en un mundo, dice Alonso Cueto, dominado por ellos (2009, p.77)²⁹. Esto es evidente si analizamos que las narraciones del joven Malabia en *Juntacadáveres* son más que muestras de algo que no entiende y no domina, mientras que las voces de Díaz Grey o el mismo Lanza aportan un desenvolvimiento en su mundo; más tranquilos, estos personajes contemplan el espectáculo de la vida sanmariana y se atreven a contarlo. Aquí aparece un punto que nos interesa resaltar y es la presencia del cronista en la vida del pueblo.

²⁸ Pero la aparición de Jorge Malabia en distintas historias de Santa María nos da una idea distinta del joven impetuoso y sin conciencia de “Bienvenido Bob”. En *Para una tumba sin nombre* (1959) Malabia cruza la barrera hacia el mundo de los adultos, no sin antes reflexionar sobre la mediocridad que lo espera. En *Juntacadáveres* el procedimiento es el mismo. En estos jóvenes se encarna la idea generalizada de que la juventud carece de conciencia, no en vano alrededor de los muchachos aparecen risas de escepticismo, de maldad y adultos sin fe que se encargan de arrastrarlos a sus mundos, y con ellos a su poca lucidez cuando no su pusilanimidad e irreverencia.

²⁹ Al igual que las prostitutas y las mujeres, los jóvenes sufren un estigma de exclusión en un mundo dominado por los hombres. Así, las voces de las mujeres y los jóvenes son opacadas o silenciadas constantemente.

El cronista y el “sagrado deber patriótico” de contar.

El cronista y el pueblo entablan una relación orgánica. Quien encarna la labor del cronista debe estar dentro del pueblo pero conservando una distancia que no sacrifique los límites de la objetividad. Esta figura, arcaica por decirlo de alguna manera, es el vocero de la voz de un pueblo, y busca la voz de este en los acontecimientos diarios. En el viejo Lanza este vínculo parece fecundo y su labor parece estar ajustada tanto a su edad como a su estilo de vida. El anciano periodista de *El Liberal* logra establecer distancia entre su ser y lo que trata de aprehender en su labor de recolección de historias. De él se puede encontrar en la ora que siendo un viejo, “...desde hace años todo lo que hizo estuvo tan separado del hombre que él fue...” (Onetti, 2007, p. 404). A su vez, en Lanza podemos ver la pericia de un cazador de historias, de un sujeto interesado en todas las facetas del acontecer sanmariano. Así, el viejo Lanza es la imagen del entrevistador audaz y sugerente:

–De modo que llegaron las mujeres –dice Lanza exagerando una guiñada–. Nosotros, la muchachada, tenemos derecho a divertirnos, qué caray.

No ha pensado en mí al decirlo, no intenta dirigirme ni ensuciarme, tal vez no sepa que la cada donde instalaron el prostíbulo es de mi padre, que mi padre la alquiló al tipo que llama Junta (Onetti, 2007, p. 405).

En ocasiones como las que muestra la cita anterior, Lanza, poco a poco, charla con los sujetos de Santa María y crea un vínculo amistoso y ameno, propio del etnógrafo versátil y sagaz. Asimismo, el cronista Lanza guarda en libretas y papeleríos lo que llama “la verdadera historia de Santa María” (Onetti, 2007, p. 474). Su vocación de archivo le permite establecer una relación vital entre el pasado y presente de la ciudad, no obstante, dice Enrique Bernardo Nuñez, "Una ciudad nueva surge con ritmo del pasado. El cronista ha de anotarlo cuidadosamente" (Gutiérrez, 2014, párrafo 7). El viejo es la metáfora de la historia de Santa María, el “Archivo y Museo” (Onetti, 2007, p. 475) es la memoria de su gente; oír hablar a Lanza, dice Jorge Malabia, “es como leer” (Onetti, 2007, p. 443). A la par, la frase de Malabia es muy dicente ya que refuerza su papel simbólico y protagónico en la construcción del compendio de la historia del pueblo. En resumen, en Lanza no sólo hay rasgos del oficio que otros le reconocen, también en su intención aparece el rescate, la preservación y difusión de

los elementos *identitarios* de Santa María³⁰, no obstante, él, o todos en el pueblo, como lo dice el narrador en el antepenúltimo apartado de la obra: “estaba escribiendo un cronicón basado en los trascendentales sucesos de la muerte de un año y el principio del otro...” (p. 570)³¹.

El compadrito como paradigma de la masculinidad sanmariana.

Hasta aquí no cabe duda que la narrativa onettiana, y en particular *Juntacadáveres*, conserva un lazo muy estrecho con la realidad popular rioplatense. Los sujetos anteriormente analizados con su respectivo oficio o rol social son ya una muestra de tal proximidad. Sin embargo, hay una clase de sujeto que engloba a los demás de la obra y con él a sus sentimientos comunes: nos referimos al compadrito. De este Gobello dice que “es un tipo semiurbano”. Su nombre deriva del diminutivo de compadre, con un acento despectivo. Era un hombre rudo, que alardeaba o compadreaba. Sus noches las pasaba en las trastiendas, alcoholizado, puesto que era un buen tomador. Portaba siempre un cuchillo oculto en su cinto, con el que en ocasiones terminaba sus tertulias. Era un hombre prevenido, delicado al trato, pues cualquier gesto podría tomarlo a mal (1980, p. 14-16). Ernesto Sábato, en su conocido ensayo *Tango, discusión y clave* (2005) plantea que este sujeto, entre sus injurias, tenía rencor contra su propio yo: “Tiene, en suma, ese descontento, ese malhumor, esa vaga acritud, esa

³⁰ Al respecto, Linares Zárata en *El reconocimiento jurídico del cronista municipal*, destaca que la importancia del cronista radica en que su labor “está ligada muy estrechamente a la promoción de la Identidad Nacional, Estatal, Municipal y local, trabajo importante para fortalecer en las personas el sentido de pertenencia y el orgullo”, al hablar del caso de los mexicanos, donde localiza su estudio (p. 3). Esto concuerda muy bien con la postura de Lanza acerca de su labor, pues el mismo personajes dice que el conocimiento de la historia de Santa María es un deber patriótico (Onetti, 2007, p. 474).

³¹ Sin embargo, en la novela podemos observar la oposición entre el viejo periodista y el médico Díaz Grey. Mientras el primero trabaja con los eventos que puede ver y recolectar, el segundo trabaja con la conciencia de tales eventos, como la mano de Dios (Onetti, 2007, p. 377) (al respecto del caso particular de Díaz Grey, el estudio de Roberto Ferro, *La fundación imaginada. La parodia del autor en la Saga de Santa María* (2011) amplía el tema de la periodización del narrador y la de su conciencia). Asimismo, mientras el viejo Lanza tiene una intención clara de su labor como cronista, Díaz Grey sólo contempla la existencia sanmariana y sus reflexiones van más allá de los hechos. En esta contraposición, es irrefutable que Onetti concibe el vínculo entre memoria y conciencia de la misma como algo imposible. Ya vemos que en estos sujetos –parte vital del pueblo sanmariano–, además de sus disconformidades como miembros de una comunidad, se encarnan las contrariedades conceptuales en la conformación de pueblo como idea histórica, elemento inherente a los anales de los pueblos.

indefinida y latente bronca contra todo y contra todos que es casi la quintaesencia esencia del argentino promedio.” (p. 19).

La aparición del compadrito en la literatura ha sido esbozada de diferentes formas, desde la épica borgeana de los duelos, del cuchillo y del coraje, hasta el polo arltiano de la crudeza donde más que una mitología del compadrito, como se plantea en Borges, aparece sus aspectos más desagradables y grotescos. En estos dos casos la diferencia la esboza María Fasce al decir que mientras “Borges huye de un mundo real, Arlt lo revela y lo enuncia” (2014, p. 91), lo que implica en el primer caso una exaltación antitética del compadrito como en el segundo una elaboración de corte realista. Desde estos dos polos, la violencia, su imagen pictórica, su mitología y heroicidad aparecen como aspectos predominantes en la construcción de la presencia del compadrito. Sin embargo, estos aspectos que hacen parte ya de la tradición de la construcción de este personaje en la literatura no permean la propuesta onettiana al respecto de este arquetipo. Onetti parece examinar las razones de las conductas visibles de este personaje y las extrapola en sus personajes. Es así que la conducta interna y los sentimientos del compadrito aparecen, como reflejos de un pasado, en la configuración del carácter de los personajes en *Juntacadáveres*.

Justamente los personajes de Onetti cuentan con la descripción pictórica, maneras, desventura y el problema interior del compadrito. En *Juntacadáveres* los personajes que están volcados a los rasgos genéricos y típicos del compadrito están por lo general en un segundo plano. Sin embargo, sus acciones son ejes problemáticos y son las que recuerdan al lector que, a pesar de la conciencia o la reflexión a la que lo más ruin también puede aspirar, no hay forma de escape a la realidad objetiva. Justamente en esto radica lo problemático de estos sujetos, pues su presencia aterriza la trama de la novela en realidades histórico-antropológicas. En el caso de la novela es claro que personajes como Marcos Bergner y el concejal Barthé son individuos condenados a una exterioridad que reafirman el problema de la conciencia patriarcal sanmariana, es decir, la opinión generalizada. Por otro lado, los personajes que están volcados a la interioridad proyectan el lado más íntimos del compadrito, esa leve sospecha constante sobre todo; esa meditación sobre el paso inexorable del tiempo

y las tribulaciones de todos los días, propia de esa metafísica tanguística (Sábato, 2005, pp. 27,31).

La faceta exterior por excelencia del compadrito, figura popular del canon rioplatense, es sin duda la de Marcos Bergner. Un desaliñado personaje capaz de tener en sí las más visibles contradicciones (Onetti, 2007, p. 497). Es sin duda la estampa de este ejemplar del Río de La Plata. Sobre Marcos Bergner se dice que es un hombre tosco y borracho (p. 404), que maltrata a su esposa Ana María (p. 497) y frecuenta a prostitutas (p. 402) al mismo tiempo que quiere acabar con ellas. Sus muestras de violencia son sin duda ese pavor al ridículo del que habla Sábato (2005, p. 19). Sus diálogos son la muestra de estos factores: impulsividad violenta, bronca y contradicción:

Primero, que Junta es judío. Segundo, que la concesión puede ser todo lo legal que se quiera, pero es una trampa, es una indecencia. Y si legalmente resuelven que hay que esculpirle la cara a su madre, usted no lo aguanta... Y si Junta no es judío, tampoco importa... Que sea legal o no, vamos a terminar con la casita, con las mujeres, con toda la porquería. Y vamos a terminar, también, con los que creíamos decentes; con lo que habían llegado a ser alguien en Santa María y ahora prefieren el prostíbulo (Onetti, 2007, pp. 430-431).

En ese mismo orden conductual, la inseguridad es su mayor compañera, así como la bronca y los aires de grandeza son su mayor mecanismo de evasión. Para Fernando Aínsa esto es comprensible si se estima que la evasión en los personajes de Onetti es una conducta defensiva que consiste en la resolución de su inseguridad (1970, p. 70). Así, el compadrito en *Juntacadáveres* se presenta como un tipo fuerte, valiente, arrogante, que establece jerarquías sociales mediante el pleito (Hermann Acosta, 2017, p. 46).

Con respecto al político Barthé su ambición lo muestra como un sujeto grotesco, además de desmedido en su proceder. Sus intereses rebasan la conciencia de sus actos que son una total compadrada, lo que raya con los límites del descaró y lo pintoresco –rasgo humorístico que recrudece cada uno de sus actos de corrupción. El político de Onetti muestra en su exterioridad la fuerza impoluta de la corrupción. Estos dos sujetos, Marcos Bergner y Barthé, muestran el lado oscuro del compadrito, encarnando los valores más negativos del mismo.

Y a pesar de que el compadrito es configurado como un antihéroe (Dalbosco, 2010, p. 30) de maneras rudas y notorias, su interioridad sólo ha sido deducible desde la teoría. Por el

contrario, en Onetti se muestra evidentemente y en términos prácticos la sensibilidad de este sujeto. En él se ve su prevención con el mundo, la reflexión de su soledad y su abandono frente a la realidad cambiante, o lo que Sábato llama “cataclismo universal” de una realidad transitoria erigida a “macha-martillo” (2005, p. 27-29). Las palabras de Larsen son una muestra de esa meditación sobre el tiempo que pasa y con él los sueños, los proyectos y las metas caducas: “Saber quién soy. Nada, cero, una compañía irrevocable, una presencia para los demás. Para mí nada. Cuarenta años vida perdida (Onetti. 2007. p. 438). Esta es la esencia de uno de esos “Hombres de taller”, “fracasados con corbata voladora de la redacción”, “podridos”, “todos reunidos” “para una fiesta en común” (pp. 518-519), la de hombres y mujeres de una misma camada, de una misma multitud.

Por todo lo dicho sobre lo socio-ocupacional, en la coparticipación y complicidad de la vida diaria sanmariana se distingue unos rasgos *identitarios* de la cultura popular que se enmarcan en la presencia de los sujetos de las clases populares del Río de La Plata. Pero a su vez, la construcción que propone Onetti rebasa los límites de lo pictórico, puesto que desde las concepciones de estos seres que laboran en bares, en la estación del tren, en el prostíbulo, en las asociaciones políticas y religiosas y en sus mismos hogares, se accede a toda una visión profunda sobre cuestiones vitales. Así, la lectura de la obra deja reconocer que desde el canon socio-ocupacional (sus oficios, sus trabajos, sus ocupaciones) hay una pugna de valores entre sujeto y ocupación que desenmascara y ahonda en el drama de cada sujeto que ejerce determinado ocupación, así como se intensifica la relación entre quehacer y sujeto.

Los espacios marginales y su significación colectiva: El prostíbulo, el conventillo, los cuartos de pensión, las calles y el cafetín

El cafetín, el conventillo, la pensión y el prostíbulo son sin lugar a dudas los espacios predilectos de la literatura de Juan Carlos Onetti. Son estos espacios en donde los problemas se gestan, los tratos se cierran o simplemente los sujetos de la novela están. Asimismo, la estadía de los sujetos de la obra en estos espacios determina considerablemente su visión de mundo, pues es indiscutible el principio bajtiniano de que la imagen del hombre en la literatura es de carácter cronotópica (1989, p. 238). En este caso, luego de haber visto la naturaleza popular de los personajes de la novela, el espacio que estos habitan tiene una gran

carga simbólica de carácter individual y colectivo que determina sus formas de valorar el mundo y por ende la forma en que lo ocupan, su expresión acerca de estos lugares y su proyección y despliegue en los mismos.

Rocío Antúnez (2013) afirma que “Vida y escritura tienden a fundir sus tiempos y sus espacios” (p. 116) al explicar que la lectura literaria se funda en un acto durativo de lectura y escritura como acontecimiento único. En *El pozo*, dice la autora, hay una suerte de representación y formulación de los elementos escénicos, convirtiendo el texto en una manifestación fronteriza “entre la temporalidad de la novela y el teatro” (p.119). Pero a su vez apunta que entre la vida y la escritura hay otro elemento dentro de la obra que también expone otra faceta de esta relación: la de la experiencia que establece el sujeto con su espacio y la expresión de éste y a partir de éste, pues es desde su cuarto en el conventillo que Eladio Linacero logra establecer un espacio seguro, unas “coordenadas reales” que le permitan guardar una distancia entre el objeto estético y su realidad cotidiana (p. 120-121).

Sucede igual con el conventillo que al ser un cronotopo notable en la literatura y el tango, allí se ubican las vivencias de la clase obrera de las dos orillas de La Plata, siendo este sitio el paradigma de la habitación de los pobres y “... el estigma de lo efímero de la ocupación” (Antúnez, 2013, p. 126-127). En suma, dice Antúnez, el conventillo es un espacio emblemático de La Plata y allí Onetti ubica la experiencia de escritura (*El pozo* y *La vida breve* (1950) como ejemplos más representativos) que reúne la experiencia del habitante temporal y su visión de ciudad, en un cultivo de cuerpos y almas desnudos: el del sujeto que habla de sí mismo mientras habla de la ciudad (p. 129).

El anterior recuento que se centra claramente en el análisis de *El pozo* es sin duda de gran ayuda si recordamos que los cuentos y novelas del autor uruguayo son un gran tejido de vidas que se entrecruzan (Benedetti, 1974), como de técnicas que varían en formas –con poca notoriedad– pero no en contenido. El acercamiento de la profesora Antúnez contribuye a reafirmar nuestro punto sobre la gran carga simbólica que lugares como el conventillo poseen en *Juntacadáveres*, pues se constituyen como instituciones marginales de gran significancia tanto individual como colectiva, que aluden a aquel estatus que en su tiempo tuvieron. En ese sentido, la construcción del espacio guarda consigo una significación temporal íntima que lo

hace en cierto modo sagrado. El cuarto de pensión, el conventillo, el cafetín y el prostíbulo se convierten en espacios y tiempos de recogimiento para el sujeto suburbano de Onetti, por lo que sus comportamientos en estos sitios adquieren un carácter ritual.

Para el caso es necesario establecer una dialéctica entre el sujeto y el espacio, puesto que, como afirma Bajtín, el tiempo se condensa, se comprime, y se hace visible artísticamente mientras que en el espacio se intensifica el movimiento del tiempo y de la historia: “Los elementos del tiempo se revelan en el espacio, y el espacio es entendido y medido a través del tiempo.” (1989, p. 238). En *Juntacadáveres* la significación espacio-temporal de todos los escenarios está gobernada por el cronotopo del umbral, el cual, según Bajtín, está ligado al momento de la ruptura vital, a la crisis o al momento de decisiones que modifican la vida, así como a la falta de determinación para atravesar el umbral (p. 399). Paola Umaña Serrato en su artículo *El cronotopo del umbral en El Astillero de Onetti y su configuración infernal* (2013), estudia cómo este cronotopo muestra con más claridad la conciencia de los personajes. Al mismo tiempo, extrae que con mayor significancia la conciencia y el cambio de paradigma de los sujetos de la novela se escenifica en un lugar periférico o mejor dicho limítrofe, por lo que reafirma con mayor visibilidad que la angustia ante el cambio sucede en el umbral (pp. 104-105).

Particularmente en *Juntacadáveres* el cronotopo del umbral adquiere una cualidad espiritual, de cambio vital de carácter colectivo. Como bien ya lo hemos señalado, indiscutiblemente en la novela hay un tránsito hacia un cambio social, un cambio de paradigma y un cambio individual, donde el burdel, dice Jill Kuhnheim, es una figura que invierte algunas dinámicas (2016, p. 34). Pero esta inversión, cabe resaltar, no es una suerte de narrativa carnavalizada; esta inversión supone que a la menor excitación de los deseos individuales surge el lado oculto y por ende la naturaleza de los sujetos se vuelca, su interioridad se hace exterior, aspecto que ya revisamos en el apartado anterior acerca de lo socio-ocupacional. Pero lo que nos interesa ahora es esa cualidad de los personajes onettianos, como de la narración, de dotar al espacio de una carga afectiva. En ese caso la obra de Onetti, como dice Cerdán Tato (1974), esta precipitada en el desarraigo y en el aburrimiento de los personajes de la misma “(...) – muchos arquetipos facturados según el canon socio-ocupacional rioplatense de la época–”, y

estos personajes de la novela siempre se movilizan “en los estrechos márgenes de la angustia y la resignación” (p. 119), sentimientos que permean los espacios de *Juntacadáveres*.

Esta operación de configuración de un espacio está determinada, como lo señala Certeau en *La invención de lo cotidiano* (2010), respecto a las prácticas del espacio, por las operaciones de atribución de sentido a un objeto, a una acción o a un sujeto mediante las acciones de los sujetos históricos. Su argumentación consiste, desde los planteamiento de Merleau Ponty y su *Phénoménologie de la perception* (1945), en que hay tantos espacios como experiencias del mismo, esto fundamentado en su premisa de la existencia de un espacio antropológico creado por las prácticas, punto que reafirma una especie de “existencia es espacial” (pp. 129-130). Esto es una lectura que se acerca a la de la realidad cronotópica de la que habla Bajtín y de la que particularmente habla Bachelard acerca de la imagen poética y la fenomenología del espacio como construcción volitiva.

Así, recurrimos a la fenomenología del espacio de Bachelard (2011) y al análisis de las descripciones de los recorridos que realiza Certeau en relación a la dinámica movimiento=reelaboración del espacio, para mostrar cómo las calles, el cuarto de pensión, el conventillo, el cafetín y el prostíbulo se convierten en aquel espacio y tiempo rituales donde los personajes se enfrentan a la ruptura y a la revelación de esta ruptura. Entonces y hacia una fenomenología de estos lugares, desde la lectura de la novela, debemos retomar el lenguaje expresionista que psicologiza los lugares en la obra. En *Juntacadáveres*, por ejemplo, las calles son gastadas, decrepitas e imperfectas, por lo que asumen cualidades humanas propias de los sujetos de la obra como de sus estados de ánimo. Tal operación es visible en expresiones como “... la tenacidad de los yuyos en las juntas de las baldosas” (Onetti, 2007, p. 513), que no viene a ser más que la perseverancia del mal y su incidencia en el camino humano.

Por eso apelamos a que las imágenes de la casa, el sótano, la habitación, analizadas por Bachelard, son constitutivas del ser humano, puesto que quien escribe sobre estos lugares escribe sobre la intimidad del ser (2011, p. 70). Al mismo tiempo, la escritura de esta intimidad del sujeto, en el marco de un espacio, suscita las acciones que nacen de la operación de imaginar (p. 42), es decir las acciones de interiorizar y aumentar “los valores de la

realidad.” (p. 33). En el caso de nuestro análisis, la formulación de los espacios físicos en *Juntacadáveres*, como los proyectados por la conciencia de los personajes, se configura a partir de concepciones, valoraciones, sentimientos y formas de estar de carácter colectivo. Es así que en el siguiente apartado veremos cómo la novela deja leer y analizar el recogimiento que estos espacios proponen y constituyen la experiencia colectiva desde la intimidad e individualidad de los personajes. Si bien es sabido que la obra del autor uruguayo es una afirmación de la individualidad, también es sabido que esa individualidad es la del sujeto de La Plata.

Huida hacia los barrios sin nombre.³²

Más que la ciudad, el barrio es el lugar englobante de los espacios en la obra. Aunque se habla de viajes desde Santa María a la Colonia Suiza, o a la capital, y de las caminatas de las prostitutas por la orilla del río, que asemejan a la Rambla de Montevideo, todo parece indicar, por la dinámica de la novela, que Santa María tiende a internarse en sí misma. Esto es normal ante el cambio que significa la llegada del burdel y la redada cristiana de *Las muchachas de la Acción Cooperadora* y la *Liga de Caballeros* que comandaba el cura Bergner, como reacción a la casa de lenocinio. Gustavo Remedi (2007) describe que así como la ciudad cautivó la atención en la creación de principios del XX, puesto que fue un sistema espacial de relaciones simbólicas que determinaron la imaginación y la aprehensión de la realidad, el crecimiento de la misma produjo un movimiento contrario:

El crecimiento de la gran ciudad ocasionó, a su vez, un movimiento de sentido contrario hacia lo local, la pequeña escala, el bolsón étnico, el refugio de clase y el entorno familiar que condice con el papel que por estas fechas empiezan a jugar tanto la vida y las instituciones del barrio (las relaciones entre vecinos, las compras diarias, el espacio de la calle, las reuniones de esquina, las conversaciones en boliches), como la familia nuclear (de clase media, poco numerosa). La vida del barrio permitió el desarrollo de la individualidad, pero también hizo posible hábitos colectivos entre vecinos, de tal modo que lo uno reforzaba y jerarquizaba lo otro (p. 15).

Lo cierto es que en la geografía imprecisa de Onetti se pueden distinguir, como lo identifica Remedi, las zonas de conflicto, la cara miserable de los conventillos e inquilinatos, así como sus habitantes orilleros; hombres que pasaron de gauchos a carreteros o troperos, o mejor

³² Referencia a la novela (Onetti, 2007, p. 513)

dicho los “pueblos de ratas” que el mismo Javier de Viana retratara, donde se desarrollaba la vida de la clase obrera (2007, p. 18).

Apuntemos dos aspectos importantes desde lo que hemos dicho acerca del espacio y en particular en su formulación en la novela. El primero es acerca de la individualidad propiciada por este espacio marginal. Larsen, busca su lado más auténtico al erigirse como proxeneta y crea, lo que Raúl Chavarrí llama, toda una teoría de la profesión, pues su labor, sea o no la más repugnante lo sacan de “la trampa de la vida” (1974p. 531). Estas son las posibilidades que el espacio marginal le da al sujeto de la literatura onettiana, puesto que las novelas y cuentos formulan lugares tan sofocantes y llenos de limitaciones que lo vuelcan a la creatividad e imaginación³³. Por otro lado, esta vida de barrio de la que habla Remedi, en el marco de su investigación sobre imaginario popular uruguayo en la primera mitad de siglo XX, determinó hábitos colectivos que en sí no son más que representaciones de estos grupos sociales sobre la política, la cultura, el arte, la sexualidad y por supuesto el espacio en donde se daban las distintas caras de su época.

Fortines marginales.

En el marco del barrio encontramos el conventillo, que lo describe Bioy Casares en *Diario de la guerra del cerdo* (1969) como un “... populoso caserón” de grandes distancias, que “... para llegar al baño, había que atravesar dos patios” (2003, p. 5). En *Juntacadáveres* no aparece esta inmensidad física pero sí una inmensidad psicológica de desolación y a la vez de protección. Tal inmensidad se da alrededor de la pieza o el cuarto de pensión. Su valor está subordinado por la forma de ser habitado. Recordemos que quienes moran aquí, en su mayoría, son residentes de paso que pueden dormir una noche allí como otra en otro caserón

³³ Luis Eyzaguirre estructura aún mejor el proceso por el que pasa Larsen en la construcción de su individualidad. Primero, en *Juntacadáveres* Larsen se muestra como un insignificante macró, que luego se vigoriza con una determinación fortificada por el deseo de la fundación de un prostíbulo perfecto. Después de su fracaso, el proxeneta experimenta el erguimiento de su imponente personalidad, conducta observable en *El astillero*. Lo que muestra Onetti, dice Eyzaguirre, es que la personalidad del sujeto se va fortaleciendo en la medida en que su mundo se desintegra, justamente como en *El astillero* (1980, p. 200-201).

de estos. Larsen duerme en el prostíbulo, pero también alquila una habitación en los altos del Berna.

Bachelard afirma que todo espacio habitado lleva como esencia la noción de casa y el ser que se encuentra amparado allí sensibiliza tal espacio (2011, p. 35). Esto opera en el prostíbulo, de donde María Bonita no salía los lunes, protegiéndose del repudio que vivieron Nelly e Irene en su paseo por Santa María (Onetti, 2007, pp. 421-425). Por su parte, para Larsen el cuarto de pensión es un lugar de retiro y lo evidencia la visita que Díaz Grey hace al proxeneta en su cuarto de pensión, en los altos del Berna. El médico escrutador se da cuenta que la actitud de Larsen frente a él es un impulso de "... no alejarse de su mundo habitual..." (pp. 390-391). Su primera actitud a la entrada de Díaz Grey lo muestra comfortable en su asiento, con los pies dentro de un tacho de agua caliente. A pesar de su resfrío, el proxeneta se muestra superior en su hábitat, hasta que su misma comodidad le advierte que es tan suyo el espacio que se retrotrae para defender su privado recinto³⁴.

La actitud del sujeto en el cuarto de pensión o dentro del prostíbulo es la de un ser que se retrotrae y busca su intimidad, la misma intimidad del tiempo y del espacio. Esta relación sincrética entre tiempo y espacio, planteada por Bajtín, también es reconsiderada por Bachelard, puesto que afirma que dado al deseo del ser de no trascurrir en el tiempo, se crean imágenes, recuerdos y proyecciones netamente espaciales, que conservan el tiempo comprimido (2011, p.38), y por lo tanto elementos constitutivos del sujeto. Esta intimidad está determinada por un sentimiento de protección, de refugio, puesto que la casa es atacada, como el prostíbulo lo es también, e inversamente proporcionalmente el espacio se hace más ameno, como el afuera se hace más hostil (p. 71). Así, el espacio cerrado y libre de otros corresponde a un heroísmo cósmico frente al mundo (p. 78), siendo la lucidez el precio del refugio. Es por eso el mundo influye más en el ser solitario (p. 79), aquel que como María

³⁴ Otra cualidad del espacio es que mientras la visita, el narrador de este pasaje precisa que afuera, mientras se da el encuentro entre el proxeneta y el médico, el mal tiempo gobernaba las calles y agitaba el río, a la vez que Larsen se sentía más cómodo en su charla con el médico Díaz Grey (Onetti, 2007, p. 392). Precisamente Bachelard habla de esta dialéctica entre el afuera que ataca y la calidez y tranquilidad que aporta estar en el interior de la casa (2011, p. 78), por lo que acusamos esta cualidad de los recintos marginales como espacios de protección y seguridad.

Bonita ve desde la ventana del prostíbulo la hostilidad en los faroles de la calle (Onetti, 2007, p. 426), o que como Larsen reconoce desde su cuarto de pensión los ruidos de afuera, el bullicio de la calle como de los “trajones” en la pensión, o ruidos extranjeros de motores que resultaban incomprensibles, todo dentro de un “Pueblo jodido” (p. 427).

Esta configuración de un espacio de protección radica en las reiteradas descripciones de la novela que crean una serie de isotopías que revalidan fuertemente la asociación de los sentimientos de desarraigo, tedio y sinsabor alrededor del cambio social que los personajes intuyen. Rodrigo Cánovas en *Volviendo la mirada hacia Juntacadáveres (1964)*, de Juan Carlos Onetti (2000) plantea que en *Juntacadáveres* se entrevé un sentimiento de pérdida que se proyecta en una trascendencia de orden negativo, disfórica, de rasgos de crisis y apocalípticos (p. 51):

Musitó, con el cuello quebrado sobre las hojas verdes, el jazmín que le había dado a María agonizaba en la carpeta manchada de tinta y de cigarrillos. Al despertar en los mediodías, Junta parpadeaba a la luz de la ventana y le suponía cualidades especiales, matices, agresividades y reservas que no permitían confundirla con la luz de las doce de cualquier otra parte del mundo.

“Estoy en Santa María”, pensaba rezongando al manotear el primer cigarrillo; mientras se rascaba la cabeza iba reconociendo, también como distintos e inconfundibles, los ruidos de llegaba desde la calle y desde las otras piezas de la pensión. La luz sobre la casa de la costa, sobre los pequeños montes, la playa y el río, era, a toda hora, una luz que no podía ser colocada en ningún recuerdo. En realidad, este bullicio, la velocidad de la vida que representaban el sol, las voces, los motores en las calles y los trajones en la pensión, eran extranjeros, incomprensibles en su esencia (Onetti, 2007, p. 427).

Esta descripción reafirma los valores que construyen el espacio en la novela, que se pueden encontrar en otras descripciones –como en las del trasfondo de Jorge Malabia en su transición a la adultez. Además de que el fragmento muestra una formulación de las cargas que le da el personaje a su entorno –“le suponía cualidades especiales” que iba “reconociendo”–, la serie predicativa que se nos presenta sobre Santa María y sobre la dinámica afuera/adentro, nos revela un espacio en donde la confusión respecto a la llegada de una realidad ajena es reafirmada por adjetivaciones y sustantivaciones que determinan y dan cuerpo a la hostilidad y ajenidad de un espacio de “agresividades” sobre el cual no se puede vivir sin “reservas”, un espacio en donde sus componentes son “distintos e inconfundibles” –ambigüedad–, “extranjeros”, el plural “voces”, “bullicio”, “los motores en las calles” (afuera) “los trajones

en la pensión”, pero sobre todo la pérdida de ese algo del que habla Cánovas, en la imposibilidad de hacer coincidir un referente anterior con su percepción presente: “una luz que no podía ser colocada en ningún recuerdo”; toda esos aspectos de la realidad “incomprensibles en su esencia”. Así, los bloques de sentido, como los que acabamos de señalar e interpretar, muestran que el espacio es la reformulación de algo perdido, del disgusto de la pérdida y de la inevitable expresión de la misma.

En estas instancias reconocemos cómo las valoraciones de sentimientos colectivos logran impregnar los espacios de los personajes en la obra, desde sus maneras de habitar como desde la manera de ser narrados. Si nos fijamos, esos ruidos *extranjeros* logran mostrar los ecos de algo ajeno, que suscita un sentimiento repulsivo hacia lo desconocido, a lo impropio y lo extraño. Las valoraciones desde el fortín individual muestran aquí una breve alusión al cambio industrial, como también a la paradójica mezcla de valores arraigados –como la religión, el orden moral o la tranquilidad aldeana. Estar adentro de la habitación en el conventillo o en la pensión, en el prostíbulo o en el café, es la recuperación de algo que no se ha perdido, algo esencial que resiste a la intromisión del cambio. Por eso, estos lugares están impregnados de oscuridad, de una penumbra que blinda las paredes del alma de los personajes, y con esa penumbra sus formas de sentir y de ubicarse en sus mundos: solitarios, en el lugar más oscuro y alejado de un café o bar, como lo acostumbra el personaje de Díaz Grey (Onetti, 2007, p. 367).

El ritual de la soledad: calles y cafetines.

Las calles y los cafetines dan la privacidad para liberar el tedio. Ya señalamos que el vínculo que une a los sujetos de la obra son los sentimientos comunes. El tedio, el desarraigo, la inseguridad, la desconfianza, entre otros, son sentimientos que se agravan en la soledad de una calle, de un café y en la pensión. Estos sitios son constitutivos en el comportamiento de los personajes de *Juntacadáveres*, por lo que los espacios, que adquieren un papel protagónico, dado a su significación popular e inserción en la obra, contribuyen a la construcción del carácter de los sujetos. Esto adquiere mayor significado si se tiene en cuenta lo señalado por Bachelard: la casa es un estado del alma, más que un fondo (2011, p. 104), y el hogar y patria de los sujetos de la novela son estas instituciones barriales marginales.

El cafetín o las calles son espacios típicos de esa literatura que guarda una relación con el fenómeno inmigratoria del Plata, también con el tango, producto del arrabal e invención popular. Los recorridos por la calle que terminan en el café parecen ser un referente inevitable e inagotable en la representación de esta geografía que ha dado para tantas ficciones. En esa dirección, la relación con el tango dice mucho en relación al tema de la novela y la cultura popular, pues al igual que la intuición de Cánovas sobre la pérdida que parecen experimentar los personajes en *Juntacadáveres*, el yo lírico del tango, también en su manifiesta “bronca”, dice Adrián Gorelik, expresa y se identifica con una especie de expulsión del paraíso que desemboca en la formulación del suburbio como sinónimo de lo bueno y perdido y el centro como manifestación de lo oficial, lo malo e inmoral (1998). Desde tal afinidad, la revalorización del espacio suburbano que propone Onetti aterriza no sólo en el imaginario tanguero sino en el imaginario de los sujetos del río de la Plata, donde sus prácticas y sus maneras fueron, con certeza, la savia de las letras de tangos tan sociales y políticos como los de Santos Discépolo, Homero Manzi, Alfredo Le Pera, Enrique Cadícamo, entre otros.

En ese aspecto, y para fines de nuestro análisis, rescatamos que el yo lírico del tango vive una experiencia de soledad, de abandono o de pérdida. Así el sujeto de *Juntacadáveres*, como el del tango, se le ve solo por las calles vacías y muchas veces oscuras o nebulosas. Sin la necesidad de hacer un inventario de tangos, sólo basta analizar algunos pasajes de la novela y referenciar los recorridos del sujeto del tango en su soledad, tristeza y experiencia de pérdida. En esta circunstancia aparecen dos puntos en la construcción del espacio de las calles: el primero de orden iconográfico y el segundo de orden itinerante. Acerca del primero, el análisis sobre la literaturización del espacio que propone Luz Aurora Pimentel en *El espacio en la ficción...* (2001), nos abona el camino para comprender cómo Onetti estructura, con pocas apariciones de nombres propios y situados en una realidad histórica, un universo tan real, espeso y con un cuerpo propio y verosímil. Y nos atrevemos a decir que pocas, porque son más las referencias icónicas las encontradas en novelas como *Juntacadáveres* que los nombres explícitos de ciudades y calles.

Siendo Santa María una ciudad producto de la imaginación del Brausen, en *La vida breve*, aspecto con el que no deja de jugar Onetti en *Juntacadáveres*, esta ciudad ficticia adquiere

un cuerpo de relaciones simbólicas entre formas arquitectónicas y sujetos, echando mano más a la construcción de un paisaje innominado, anclado en un imaginario suburbano propio del universo del tango. Este punto tiene su asidero formal en lo que Luz Aurora Pimentel ha llama *iconización discursiva*. Esta operación consiste en una suerte de descripción que dota a los nombres comunes –calles, esquina, bar, café, etc. – de un carácter particular dentro del espacio de la novela. Tal particularización desemboca en la construcción de un sistema de referencias que tiene su asidero dentro y fuera del texto, pero que no apelan directamente a un imaginario como lo hace los nombres propios de ciudades –como Barcelona, Londres–, sino en la construcción paulatina de referentes de orden extra-textual que se resignifican sin la necesidad de anclarlos al afuera del texto meramente. Tal formulación es “capaz de establecer relaciones significantes, de concordancia o de discordancia, con el mundo real” (2001, pp. 33-39).

Esta *iconización discursiva* consiste pues en que por medio de la descripción se apela a imágenes o referentes de orden genérico que, unidos a otros elementos predicativos, confirman la identidad del espacio narrativamente construido. En el caso de Santa María, esta es una ciudad que la crítica no se ha atrevido a identificar íntegramente con Montevideo o Buenos Aires, porque en últimas no es ninguna de las dos –y de hecho desde Santa María se dice ir a Buenos Aires, a Montevideo, a Rosario. Sin embargo, sí es una ciudad al lado del río y ésta ciudad, no pudiendo ser más que Santa María, está formulada literariamente por medio de descripciones que recurren a los sentimientos generalizados de una época, como a iconos culturales –de la industrialización, de la modernización y de la inmigración–, que no son bonaerenses o montevidéanos meramente, sino rioplatenses. Precisamente muchos tangos recurren a esta operación narrativa, pues hablan del arrabal, como un lugar innominado, de la calle, como una calle cualquiera, del patio que no tiene el nombre de las casas como en las crónicas. Pero al atender las letras del tango su referencia es rioplatense, sin caer en la muletilla de llamarle solamente bonaerense.

Desde lo dicho, las descripciones de sentimientos de pérdida, de desarraigo, de ajenidad pueden parangonarse con la experiencia del yo lírico del tango sin la necesidad de letras explícitas, sin la necesidad de letristas o nombres de ciudades, no obstante, ya Pablo Rocca,

en el prólogo del volumen III de las obras completas de Onetti, afirma la recurrencia de los registros orales del Plata que el autor usa y que aparecen en numerosos tangos (En Onetti, 2009). En tal contexto, mientras el sujeto del tango camina y evoca su pena, el sujeto de Onetti evoca su pasado difuso o su situación presente. La descripción del espacio es lo que realmente da esa idea de la relación entre el espacio del tango y de los sentimientos de pérdida. Si se sigue atentamente, muchos tangos aluden al recurso expresionista de citar algo de la naturaleza para acentuar sus sentimientos –árboles, hierba (yuyos), luna, etc.–, cosa que Onetti no sólo usa, además contrasta lo perdido con el factor causante de la pérdida:

Tropezó con un banco bajo un árbol, metido en la oscuridad; se sentó y puso el bastón entre las rodillas. Estaba cansado como siempre, pero no aburrido, tampoco interesado. Un automóvil pasó enfurecido, invisible, junto al muelle; el ruido agitó un segundo el olor a pasto, de las plantas cónicas de los calderos (Onetti, 2007, p. 438).

Caminaba por las calles gastadas o recién abiertas, iba pisando la tenacidad de los yuyos en las juntas de las baldosas, memorizando calles, esquinas imperfectas, negocios con muestras recordables. Y todo para nada, según supo después (p. 513).

En estos fragmentos se puede ver esa similitud con el paisaje del tango. Dado a que no hay una canción o letra que lo reúna todo, títulos como “Malena” de Homero Manzi, “Por las calles de la vida” y “La calle sin sueños”, estos dos últimos de Enrique Cadícamo, pueden ser relacionados con estos fragmentos y en general con la maniobra naturalista sentimiento/naturaleza. Al revisar estos fragmentos nos damos cuenta que los sustantivos como “árbol”, el “pasto”, “las plantas” son arremetidos por el “automóvil” a paso “enfurecido” –elemento industrial–, aspecto que se repite en muchas descripciones de la novela que contrasta esa pérdida con lo que la causa. Pero además de esa pérdida, se vuelve a reiterar la imposibilidad de identificar la realidad con el recuerdo. El segundo fragmento citado nos muestra de nuevo un paisaje entre elementos naturales, arcaicos y elementos artificiales y asfaltados. Las calles son “gastadas” “recién abiertas”, llena de “yuyos en las juntas de las baldosas”. La relación que resulta aquí de los campos semánticos naturaleza y desarrollo urbanístico es, nuevamente, la de una lucha evocativa entre lo perdido y lo nuevo. Y son los elementos icónicos del paisaje tanguero que robustecen el sentimiento de desarraigo y pérdida que se memoriza como un paisaje imperfecto –natural– que no se vuelve a ver, pues el recuerdo no sirve “para nada”.

Evidentemente, el personaje que más visita las calles y las esquinas es Jorge Malabia. En la calle el movimiento va al compás del tedio. En sus escapadas, “Como tantas otras noches” (Onetti, 2007, p. 506), Malabia reniega sobre su juventud y sobre la perversidad, locura y repugnancia de su juego con Julita (p. 545). En Onetti la calle es el refugio de los desposeídos y allí va a dar Malabia con sus desencuentros. El paisaje configura una y otra vez el alma de los personajes:

Me detengo en mitad del jardín; estoy al frente de la ventana oscura de Rita; recuerdo haberme parado otras noches, con idéntica sonrisa tramposa, en este exacto lugar. “como un buen marido”, me digo para molestarme mientras meto la llave en la cerradura. Sosteniendo inmóvil la puerta dentro de la sombra del vestíbulo, espero en vano las campanadas de las once en el reloj de la iglesia; debe haber cambiado el viento. Descubro nubarrones que se van alargando mientras trepan hacia la luna. (p. 506-507).

Tal configuración reitera una vez más, a través del espacio, una falta de claridad presente e inconsecuencia con el pasado, pues siendo el pasado el cumulo de la esencia de cada sujeto en *Juntacadáveres*, esta esencia se ve atentada, modificada y alterada por la manía de los personajes de identificar siempre lo que es distinto a sus evocaciones. El anterior fragmento detalla una de las tantas salidas nocturnas del joven Malabia y sus desencuentros con la memoria: “recuerdo haberme parado como otras noches”. Pero poco a poco la descripción empieza a adulterar el recuerdo porque la misma situación no concuerda no con el tiempo que recordaba –campanadas de la iglesia–, ni con el “viento” y luego con la “luna” que es borrada con los “nubarrones” trepadores. Las isotopías descriptivas son elementales: mientras hay un recuerdo que parece estar intacto, la situación y la descripción del paisaje, elemento sensible para Malabia, convierte lo recordado en algo cambiante e impropio. Es por eso que la calle toma gran protagonismo en la construcción del espacio, porque el exterior, la calle, es el espacio donde el sujeto onettiano se encuentra directamente con lo perdido o con lo que va perdiendo.

Y es que en *Juntacadáveres* asistimos al espectáculo de la calle donde se vive la pérdida. Esta pérdida se da mientras se camina. En los recorridos callejeros hay una disminución del recuerdo a medida que los personajes avanzan. Aquí es donde la valencia del espacio se vuelca hacia valores comunitarios y por ende la calle adquiere el valor que indistintamente se manifiesta en cualquiera de los personajes y arquetipos de esta sociedad sanmariana. Los

itinerarios de los personajes onettianos desembocan en un mismo destino, en el de la certeza de sus fracasos, de sus imposibilidades. Estas formulaciones de caminatas de los personajes de Onetti buscan intensificar el efecto de los sentimientos colectivos. Tal elemento formal lo señala Certau al referirse que las narraciones de recorridos o itinerarios pueden demarcar un mapa en el sentido vectorial y conductual y otro en términos de percepción; cualquiera de los dos, con un conjunto de maniobras discursivas que permiten hacer legible el espacio y su significación (2010, pp. 131-134).

En el caso de *Juntacadáveres* las caminatas se basan en descriptores de una cartografía, de un mapa, mientras el movimiento, poco acusado por la descripción, sólo determinado por el verbo que indica el movimiento, se imbrican para fortalecer una narración que, por medio de la descripción, manifiesta las posibilidades o los límites que da el espacio a los personajes de la obra. Lo interesante es que la descripción, que provee las posibilidades de los sujetos en el espacio, se instaura a través de lo que Certeau señala como acto de conformación cultural – claramente visible en el momento coyuntural de Santa María. A su vez, en términos formales, Certeau indica que si hay una atenuación del relato, o desaparición en su defecto, mientras crece el espacio por la descripción, tal situación manifestaría un sentimiento de confusión, pérdida e incomodidad en los sujetos que ocupan el espacio, todo a causa de una saturación de formas disímiles que distorsionan la realidad (2010, pp. 135-136) y que básicamente indican un cambio. En dado panorama teórico, la intención de Onetti no dista de esta explicación, pues en las descripciones de espacios durante las caminatas de personajes como Díaz Grey, las prostitutas, Jorge Malabia, entre otros, se focalizan los atributos de una cartografía sensible que fragua un hecho trascendental:

(...) imaginamos el paso del estremecido cochecito negro por las calles de alrededor de la plaza, por el camino de Soria, junto a los viñedos, por la carretera cuidada de la Colonia, flaqueando siempre por la hostilidad y la ausencia, por puertas cerradas, por ventanas y balcones ciegos y oscurecidos. Imaginamos a Carlos en el volante, falsamente atento al camino, desinteresado de lo que llevaba junto al brazo y a sus espaldas; a Larsen negro, disimulando el desconcierto, con la sombrerera encima de las rodillas, el puño blanco de la camisa tocando casi los tallos de las flores secas que empuñaba como un arma. Las mujeres con sus vestidos que eran como uniformes, planeados para deslumbrar a Santa María, descendiendo a través del calor de tormenta y de evidente repudio (...) (Onetti, 2007, p. 366)

Hay en esta descripción una latente insistencia en datos concernientes a la sensibilización de los lugares por medio de metáforas, símiles, sinécdoques entre otras figuras retóricas. Este pasaje muestra la evidente disminución del relato para dar paso a la sensibilización del espacio por medio de la descripción. El recorrido comienza dando unos lugares por donde va a recorrer el coche que recién llega a Santa María con las prostitutas. Poco a poco, comenzando con el gerundio “flaqueando” que es la antesala del cuadro, se producen una degradación que enmarca tanto a los protagonistas de la escena como a su narrador. Luego de una serie de caminos que el narrador tonifica con sus nombres, “de Soria”, “junto a los viñedos” “de la Colonia”, se produce la desconexión de tal mapeo, para introducir al lector en una emocionalidad del paisaje: el camino es hostil, abandonado, cerrado, ciego y oscuro. A su vez el conductor no está atento al camino como uno de los pasajeros del auto, Larsen que se hace el “disimulado”. Aquí tenemos un claro ejemplo de cómo los personajes y narrador de este pasaje, cada uno con sus distintos intereses, recaen y son envueltos en un paisaje que determina sus voliciones, que como dice el pasaje terminan en repudio.

Y es que el sentimiento de repudio, de rechazo, inviste las calles porque sus transeúntes están investidos de este mismo sentimiento. El rechazo, el desarraigo es patrimonio de todos en *Juntacadáveres*, y por eso los espacios están susceptibles a la oscuridad, esa misma que comienza Díaz Grey a experimentar camino de Santa María a la Colonia en busca de Barthé: en “calles asfaltadas y limpias” que nuevamente recaen en el contraste de “un cielo gris y bajo, árboles despojados, chorreantes, negruzcos, la oscura tierra resbaladiza con su aroma poderoso entristecido...” (p. 374). Así, las calles, como patria de los habitantes sanmarianos toma elementos de un discurso tan masivo como lo es el tango en la relación naturaleza/sentimiento.

Asimismo sucede con el café, sitio de los que se sienten invitados a ver la realidad con más calma, con quietud; sitio que estimula la percepción de la metamorfosis de la realidad. Desde allí se ve el cambio, se ven las relaciones que los sujetos tienen entre sí. Como una institución obrera³⁵ del Río de La Plata, el cafetín, sinónimo de un bar sencillo, tiene una carga

³⁵ Beito Alonso Fernández en su artículo *Migración y sindicalismo. Marineros y anarquistas españoles en Nueva York (1902-1930)* analiza que de las relaciones económicas que se tendían para

legendaria entre los sitios literarios. Sábato, por ejemplo, ubica a sus personajes en el cafetín cuando los quiere borrachos (Lefort, 1998, p. 107). Onetti, por el contrario, cuando más lúcidos los quiere los esconde en la mesa más alejada de las demás del cafetín. Sentarse en un café –cronotopo tan usual en la literatura rioplatense–, es sinónimo de pasividad y de oportunidad para observar lo que pasa al rededor, de la forma más meditativa y solitaria.

El sujeto que más visita los bares y cafés en solitario es el médico Díaz Grey, de hecho es llamativo que Onetti relata la misma operación de observación desde una mesa una y otra vez, pero muy similares en los capítulos III y XXX, como forma de apertura y cierre del performance de un sujeto que, arraigado en una realidad cultural, habita con frecuencia este sitio y que en *Juntacadáveres* funciona como una especie de conciencia mitológica. Esta suerte de *flaneur* que es Díaz Grey habita los cafés y ve en detalle la realidad. De hecho las descripciones y juicios que proporciona la visión del médico guardan un detalle barroco que raya con lo grotesco. Esta relación café-sujeto es simbiótica en la medida que otros lugares, como la calle, la plaza, donde también se le ve al sujeto onettiano inspeccionando la realidad, no le proporciona tanto detalle y poder de abstracción como el café lo concede. De hecho el café le permite a Díaz Grey, en una elaboración irónica y paródica, una conexión con su origen, con lo que lo trasciende, permitiéndole, en un viso de virtuosa lucidez, poner en tela de juicio la realidad de lo que es Santa María y su historia (Onetti, 2007, p. 558).

En este caso, lo que vemos es que el café, como un espacio construido bajo los parámetros de un acto de recreación cultural, es revalorado por el escritor uruguayo para intensificar la experiencia del sujeto en un centro de confluencia de todas las clases de Santa María. Allí no sólo está el sujeto con su soledad, allí también lo hace partícipe del tejido que es la realidad y le da profundidad a su visión. El café como espacio, ya no como descripción sino como forma de estar, le permite identificar y personalizar datos que van desde lo exterior –cuerpos desproporcionados– hasta lo interior –las formas de pensar de los sujetos. Sin embargo, a pesar de su poca configuración descriptiva –“mesas de mimbre”, “mantel” “vasos”, “mesa”

crear puentes entre los sectores medios y bajos, el cafetín surgió como un refugio para los inmigrantes. La búsqueda de un espacio de confianza era un elemento determinante en la configuración del cafetín, por lo que era defendido “con palabras como con hechos” (2006, p.122-123).

elementos que estructuran el sitio como tal– este espacio, con sólo acudir a una descripción genérica o icónica, como lo plantea Luz Aurora Pimentel, termina determinando las formas de ser y de hacer, dado a su poder distributivo, a la elaboración particular que le atribuye Onetti y por ende a su fuerza *performativa*, como concluye Certeau (2010. p. 135).

Así, lo que une estos espacios, que en esencia son puntos de encuentro, como las esquinas y los cafetines, es la función que se les otorga colectivamente. En *Juntacadáveres*, como en otras obras del autor, es, quizás, el imaginario más explotado vinculado a los espacios. Y como en los versos de Borges, el espacio que crea Onetti es una de las tantas imágenes del arrabal, que encarna “... el reflejo de nuestro tedio” (Borges, 2014, p. 34), es decir, aquella famosa bronca rioplatense. Por eso, dentro de espacios como el cuarto de pensión o el conventillo, el prostíbulo, el cafetín o la calle caminada en solitario, se crean todas unas prácticas supeditadas a la naturaleza de estos sitios, esos que exorcizan aquellos sentimientos de desarraigo, pérdida, de ajenidad que sólo busca la soledad para poder ser aprehendidos.

La palabra como experiencia vital y parodia de la trascendencia

Durante este recorrido hemos identificado y argumentado la presencia de algunos de los elementos de la cultura popular rioplatense en *Juntacadáveres*. Estos elementos se arraigan en la personificación del canon socio-ocupacional de la Plata, como en el espacio creado para y por estos mismo, desde la proyección y aprovechamiento del imaginario popular que alrededor de estos se tejió, específicamente en la época de las oleadas inmigratorias y la agitación modernizadora que trajo consigo, a Sudamérica, el estallido de las guerras mundiales. Esto, además de verse en la creación de los sujetos-personajes de la obra que hemos analizado, como sus oficios y sus espacios, se decanta a través de la palabra, entendida “... como un fenómeno social en todas las esferas de la vida y en todos sus momentos, desde la imagen sonora hasta los más abstractos estratos de sentido.” (1989, Bajtín p. 77). Y atendemos a este planteamiento porque en la obra que analizamos la palabra adquiere una fuerza vital que incorpora una realidad confusa y tediosa derivada de los cambios que trae la fundación del burdel y consigo los intereses que alrededor de este se tejen.

Justamente, tal incompreensión que encarna la palabra en *Juntacadáveres* recoge un aspecto fundamental que reconoce la esencia de las clases populares del Río de La Plata de los inicios

de la modernización del continente. Así, veremos cómo Onetti incorpora en los diálogos y en la narración elementos que aportan ambigüedad a las imágenes que muestra la novela, como también a los puntos de vista de los personajes y las disputas que estos sostienen. Esto da pie para analizar la dinámica de la palabra que encarna la incompreensión y que desemboca en la parodia de uno de los conflictos más álgidos en la transición del cambio de paradigma que trajo la modernidad latinoamericana: la lucha entre lo antiguo y lo nuevo. Así, esta lucha es metaforizada en *Juntacadáveres* en la colisión del poder secular y religioso, personificados en la aparición del burdel de Larsen y en la figura eclesial del padre Bergner.

La palabra incomprendida.

Cabe hacer memoria que la fundación del burdel es un pretexto literario que guarda consigo algo más grande: el de mostrar las grietas y los hilos invisibles de la sociedad de la que habla la *Juntacadáveres*. La presencia de sujetos de otros lados del mundo en territorio sudamericano, la llegada de nuevas tecnologías, la reformulación del trabajo como de la reorganización social y el ascenso de la nueva burguesía híbrida, entre otras cosas, incubó con mayor posibilidad el surgimiento del burdel. En resumidas cuentas, la aparición del burdel deviene de un problema más grande, siendo la casa celeste de Larsen sólo una parcela de esta realidad, en la que se reúnen, alrededor de la actividad prostibularia, todas las valoraciones acerca de la inmigración, la religión, la política, el trabajo, la sexualidad y las realidades personales³⁶.

Frente a la realidad dada y el armazón novelesco, la palabra tiene una unión orgánica entre las esferas semánticas de la obra, que están supeditadas por la estratificación interna del

³⁶ Recordemos que *La Novela Latinoamericana* fue un fenómeno que entre sus móviles se encontraba revelar, desde una técnica depurada y abierta, la grandeza como la miseria de la vida cotidiana, en una síntesis de lo particular y lo universal, de la realidad y la fantasía, de lo nuevo y de lo antiguo (Roldán, 2000, p. 44). Así, la mayor parte de las obras de este periodo son difícilmente divisibles de "... la fantasía del autor de la parcela de la realidad social concreta que le sirve de estímulo a su creatividad." (Carassou, 2006, p. 193). De esta forma, la fundación del burdel en *Juntacadáveres* no escapa a esa elaboración de un universo particular prostibulario, como tampoco a los tópicos fundamentales de *La Novela Latinoamericana*: el cambio, la cotidianidad o la relación entre lo nuevo y lo antiguo.

lenguaje que adopta la obra en su desarrollado (estilo³⁷) (Bajtín, 1989, pp. 83-87). En el caso de *Juntacadáveres*, esta se desarrolla desde la construcción de una serie de historias que se intercalan y que se unen en la fundación y expulsión del prostíbulo. Tal construcción está cimentada en la mezcla de usos del argot popular (“rioplatenismos”), maneras grupales orilleras y de la búsqueda de un lenguaje que logra dar conciencia del momento crucial que fue el advenimiento de la inmigración y la modernización del cono sur del continente. Esto es lo que determina el estilo de *Juntacadáveres*, pues vemos en la novela cómo la narración de los acontecimientos va adquiriendo una extraña trascendencia desde los detalles paisajísticos y psicologizantes, hasta las conductas secundarias (gestos, palabras vulgares, silencios), como guiños internos de la cultura de La Plata. Exactamente es lo que muestra Eugenio Matus Romo en *El astillero: algunas claves técnicas e interpretativas* (1974). Allí analiza que el narrador de *El astillero* adquiere un carácter enigmático al revelar elementos secundarios de los personajes y de las situaciones, haciendo que algunos sucesos parezcan triviales cuando realmente gozan de gran profundidad (pp. 641-642)³⁸.

Frente a este panorama, la palabra, dentro de la estratificación interna de *Juntacadáveres*, revela, además del tedio –sentimiento de fastidio y de incomodidad–, la incompreensión de su realidad. Aunque una de las cualidades de los personajes de Onetti es la lucidez, porque conocen “... la futilidad y el absurdo de la vida” (Martínez González, 2015, p. 174), tal conocimiento no está exento de la incompreensión. Esto, más que proyectarse en los diálogos de los personajes, se proyecta en las elaboraciones de los distintos narradores que ordena los acontecimientos. Además, la incompreensión se explica si se estima que el valor ético del mundo literario de Onetti reside no en el develamiento de las contrariedades y dilucidación de una esencia humana, sino en la exposición de las paradojas de tal esencia, reafirmandolas

³⁷ Para Bajtín el estilo no se limita a la descripción lingüística del lenguaje del narrador. Para el teórico soviético, “la novela es un fenómeno multiestilístico, discordante y polifónico”, por lo que estos factores determinan el manejo temático del objeto de la escritura como de sus combinaciones léxico-semánticas. En tal sentido, las unidades estilísticas heterogéneas subyacen, en ocasiones, a planos lingüísticos desiguales y se subordinan a leyes estilísticas diferentes en las que se descompone la novela, las mismas que se entremezclan y se sujetan a una norma de estilo dominante (1989, p. 86).

³⁸ A su vez, dice Matus Romo que en otras ocasiones este mecanismo despista, pues hace caer al lector en un juego de falsas trascendencias, consiguiendo su cometido artístico, “imbuirnos en un mundo alucinante” (1974, p. 642).

como inasequibles. Así, no simplifica la existencia de los personajes de la obra sino que la llena de más sentido, ¿Si el fracaso es inminente, qué otra cosa ennoblecería la existencia? Los personajes de Onetti reflexionan sobre su trasegar por el mundo y lo llenan de sentido desde sus posibilidades, desde la creación de nuevas perspectivas; zigzaguean la desgracia no para eludir el fracaso, sino para bailar con esa fuerza vital.

Con respecto a las elaboraciones de los distintos narradores, la historia de *Juntacadáveres* está concretada a través de tres voces: el narrador en primera persona introspectivo, la tercera persona omnisciente y el narrador en tercera persona a modo de coro moralista y censor. Esta clasificación que propone Bart B. Lewis en su artículo *Tales Told: Narrator, Character, and Theme in Juan Carlos Onetti's "Juntacadáveres"* (1991) con sus respectivos calificativos, nos viene bien para analizar que la palabra, en los tres niveles de la narración, manifiesta la certeza de algo que no logra decir por completo o que le es restringido. Mientras la primera persona introspectiva encarnada en Jorge muestra lo caótico que parece suceder en Santa María, a la vez que busca comprender su relación con tales acontecimientos, la tercera persona del plural, que mueve la historia parece no tener un control sobre lo que expresa. Esta tercera persona del plural a modo de coro contiene datos de la historia, impersonales, que demuestran esa ajenez y desinterés hacia los hechos:

De todo esto hace años, ya se sabe. Ahora podemos creer, al evocarlos, que estamos viendo a Santa María y a sus habitantes tal como eran y como nosotros los vimos entonces. Nada esencial nos une ya con lo que recordamos; pero, fundamentalmente, esta distancia no la proporciona el tiempo sino el desinterés (Onetti, 2007, p. 502).

A pesar de su detalle, la seguridad de sus afirmaciones se va desvirtuando hasta el punto de que en el último capítulo de su aparición –XXXI– sus expresiones parten de supuestos, de descubrimientos e incertidumbres: “Y descubrimos que siempre hay tres para cada cosa, aunque a veces no haya dos o cuatro; siempre hay tres (...) suponer qué recuerdo, qué arrepentimiento íbamos a evocar para ellos, para cada uno de los tres que habíamos elegido” (Onetti, 2007, p. 565). Asimismo está el desinterés de esta masa sanmariana, que se suma a la pérdida paulatina que este narrador colectivo experimenta desde el principio hasta el final de la novela. Su decrecimiento es notable en principio por su misma docilidad. Nuestra lectura identifica que es en la docilidad donde este narrador colectivo pierde cualquiera de

los atributos de personalidad que al principio de la lectura se le puede otorgar, pero que muy pronto los pierde ya que sus reiterados “pero nosotros pensamos” (Onetti, 2007, p. 453) lo dotan de un impersonalidad, esa que capta el poder religioso del padre Bergner para sus fines. Esa rápida identificación que el colectivo tiene con la causa Bergneriana es idéntica al desencanto que muestran al término de esta empresa –capítulo XXI–, pues al no haber otro blanco de ataque, la epifanía que este narrador colectivo tiene en el desfile religioso en la plaza le confirma que no hubo nada de extraordinario en su “victoria” y que por el contrario “En aquel entonces empezamos a sentir que disminuía la fe”–, frase que aparece como epónimo en dos ocasiones y que determina que a la ausencia del burdel y de la lucha, todo perdió su sentido (p. 563) (p. 564).

Todo hecho para este narrador carece de sentido porque Onetti reafirma la torpeza y carácter reaccionario de la masa, pero también reafirma la indiferencia de la misma. La doble significación del autor a través de ese narrador en tercera persona del plural es visible tanto en su existencia narrativa como en expresiones particulares donde crea esa no identificación con lo que recuerda. Y aun así, a fuerza de que este narrador vigoriza la indiferencia con los hechos que narra, hay marcas en su decir que al final, en su última aparición, nos remiten a una desidia colectiva: “Los menos dijeron” “algunos vieron” “También supimos”, para atenuar el teatro al que fueron sometidos y en que cayeron con penosa mansedumbre.

Ya el narrador en tercera persona que se encarga de la elaboración de los personajes de la novela es también quien se encarga de mostrar y resumir el efecto de la acción de la novela (Lewis, 1991, p. 19). Interesa ver que el narrador omnisciente, que construye el interior de los personajes, a partir de monólogos interiores, especialmente los de Larsen y Díaz Grey, muestra el hermetismo y la complejidad para llegar a la comprensión de sus vivencias. Incluso y a pesar de que todos los personajes buscan hallar el sentido de sus acciones en los motivos o maneras de los otros, esta operación la realizan interiormente, no la exteriorizan, no preguntan, no extienden sus cuestionamientos. Es interesante, siguiendo el punto de Bart B. Lewis (1991), observar cómo Onetti logra construir un espacio, una plataforma, en donde puede hacer converger distintas voces y modos de pensar y al mismo tiempo crear una

atmosfera de aislamiento donde cada personaje no logra salir de su extrañeza, de su ajenidad y de sus suposiciones (p. 20). Un ejemplo de esto es el siguiente fragmento:

Muy próxima a la suya, estaba a cabeza de Junta, con la calvicie escondida por el sombrero, los ojos salientes, la nariz vencida profetizando la derrota, con la periódica, casi imperceptible contradicción de la boca hacia la mejilla derecha. Entonces el boticario adivinó o supuso en el otro una forma de la hermandad, una vocación o manía, la necesidad de luchar por un propósito sin tener verdadera fe en él, sin considerarlo un fin.

–Yo sé lo que usted no puede saber –dijo Junta con distraída agresividad–. Algunas cosas hay que vivirlas para saberlas.

El boticario entornó los ojos y su boquita rosada se alargó un poco para sonreír. “Él cree que vivir es lo otro y sólo eso. No entendería nunca el significado de mi dinero, de mi prudencia, de mi falta de anécdotas para contar” (p. 408)

En tal caso, este narrador omnisciente trata de construir el vínculo entre los personajes y lo que piensan de los otros, sin más posibilidades de acceder también a la limitación de los mismos personajes. La visión de este narrador sólo llega a obtener la reafirmación de los vínculos rotos entre los personajes y un aislamiento que se atenúa por sus adivinanzas y suposiciones, en un juego en donde cada cual tiene la verdad y la razón. Pero al fin de cuentas, tanto la primera persona introspectivo, la tercera persona omnisciente y el narrador en tercera colectivo tiene una gran afinidad abarcadora: están unidos por una particular incomprensión y por lo tanto una ajenidad. Abruma un poco la predominancia axiológica con la que Onetti logra empapar, a partir de la variedad focal –básica pero trascendental– a los narradores de la novela. Tal predominancia de un sentimiento a través de construcciones tan disimiles es un guiño cultural que reafirma los valores que determinan la Santa María de *Juntacadáveres*, una que a pesar de sus discrepancias individuales está unida por la alteración de su orden y por ende su marcada inseguridad, esa que la desconecta de su incomprendido pasado y presente.

Por otra parte, la incomprensión en *Juntacadáveres* está marcada por elementos retóricos que en la lectura muestran la ambivalencia o distorsión de los personajes, objetos, lugares, situaciones y sentimientos. Hablamos en principio de la proliferación de palabras que cohíben a la siguiente palabra y que entran en dialogo con las demás construcciones de la novela. Es así que la palabra respalda en primer plano la imposibilidad y por ende la incomprensión –o

la aprehensión incompleta— de lo que representa. Ya en un plano más profundo, al igual que el oxímoron, este mecanismo narrativo y retorico se compone del empleo de conceptos contradictorios en una sola expresión, distorsionándolos o anulándolos entre sí, creando una negatividad que descubre una verdad, por ejemplo: “... Junta intimidado y rabioso” (Onetti, 2007, p. 390). Esto es elemental en el universo Onetti, pues la comunicación, como otras acciones, se torna imposible o difícil (Martínez, 2002, p. 107), por lo que al leer la obras del auto uruguayo nos vemos ante el bastimento artístico de la incompetencia del lenguaje.

Si bien Rodríguez Monegal identifica en *El astillero* la manifestación expresa de la imposibilidad de comunicar, sobre todo en un mundo solipsista y espantosamente desolado (1979, p. 11), nosotros nos referimos es a la antinomia creada por las palabras, más que un contraste situacional. Aunque en fragmentos de la obra vemos una ruptura de la comunicación en las charlas sostenidas entre Lanza y Jorge Malabia, entre María Bonita y Larsen, entre Díaz Grey y Barthé —elemento que explica por qué los personajes se lanzan al refugio de la soledad y a extensos monólogos—, más allá de estas situaciones está la arquitectura de una atmosfera obscura creada a partir de la ambivalencia del lenguaje, por lo que en la palabra, a la par de los temas que se contraponen en la obra —“... la inocencia y la experiencia, el sueño y la realidad, el amor y la muerte...”(Rodríguez Monegal, 2003, p. 499)—, figura una realidad incomprensible y caótica.

En ese orden, esa incomprensión y ese tedio se revelan en que nada en la obra puede ser completo y por ende se muestra casi que desmentido, en una construcción paradójica. Un ejemplo es que las risas siempre son vacías, o las risas suenan a llanto (Onetti, 2007, p. 399)³⁹, como la prepotencia siempre es débil, entre otras muestras de su empleo. Cabe aclarar que este elemento retórico aparece en la medida que niega o le quita fuerza al anterior, como una especie de autocorrección, no igual a la palinodia, o el oxímoron, pero, al parecer, con tal cometido. Sucede igual con el odio que se torna incompleto al no poderse encontrar “objeto concreto de odio” (p. 417), y en repetidas ocasiones la actitud y el ímpetu de los personajes

³⁹ Es interesante el asunto de la sonrisa, porque no hay sonrisas completas, siempre se quedan en un intento (Onetti, 2007, p. 418) o torcidas (p. 419). Esta recurrencia de gestos incompletos en los personajes de la novela ya da una idea de un síntoma colectivo.

se pierde, como la ausencia de energía en unos pasos fanfarrones (p. 557) o las suplicas confusas (p. 548). Esta ambivalencia no es más que producto de la incomprensión y confusión que un espacio como el de la obra propicia.

Y a pesar de la presencia de los “rioplatenismos”, del voceo, del acento propio y modificado de algunos verbos, estos aspectos no componen la relación vital que establece la palabra con la cultura popular del Río de La Plata que señalamos. Estos elementos anteriormente nombrados son sellos de una variante de la lengua, también importantes, pues ubican al lector en un suelo, en una patria. Sin embargo, son los valores transportados en las formas de la lengua los que realmente importan; son justamente aquellos valores que encarna la palabra en *Juntacadáveres* los que nos resultan esenciales. Recordemos que Bajtín puntualiza que si bien el hombre hablante y su palabra son el objeto de la representación verbal y artística, y se requieren procedimientos formales especiales del lenguaje y de la representación verbal, la esencia del hombre, que es social e históricamente concreta, no reposa en un dialecto individual, sino en un lenguaje social, en la palabra que se convierte en significación social (1989, pp. 149-150).

Más aún, gracia a la representación dialogizada de la palabra ideológicamente solida (en la mayoría de los casos actual y activa) la novela favorece menos que los otros géneros literarios el esteticismo y el juego verbal puramente formalista. Por eso, cuando un estético hace una novela, su esteticismo se manifiesta no en la construcción formal de ésta, sino en el hecho de que en ella se representa el hombre hablante-ideólogo del esteticismo que revela su credo, el cual es sometido a prueba en la novela. (...) la acción y conducta del héroe en la novela son imprescindibles tanto para revelar como para probar sus posiciones ideológicas, sus palabras. (1989, p. 150)

Así, la palabra en la novela además de adquirir un sentido colectivo para los personajes de la obra, adquiere también una significación que rompe los límites de su escritura, no obstante logra la esencia de aquel sentimiento ambiguo que el sujeto rioplatense crea a través del lenguaje, ese que anota Scalabrini en su ensayo *El hombre que está solo y espera*⁴⁰ (1933, p. 118). Pero en últimas, la palabra, como aquel recurso que en sus resonancias en la obra revela toda una realidad, resulta encarnar lo que bien anota Benedetti al decir que las novelas de Onetti son un intento de complicarse en la vida y además de comprobar lo ajeno e

⁴⁰ Publicado originalmente en 1931 y considerado precursor de la literatura urbana rioplatense.

incomunicable que puede ser el mundo para los protagonistas de sus obras, como para el mismo autor, desde un realismo indirecto con el que escruta "...el fracaso esencial de todo vínculo, el malentendido global de la existencia, el desencuentro del ser con su destino" (1974, p. 59). Y claramente este desencuentro se da –en *Juntacadáveres*– en la confluencia de historias e intereses que se tejen alrededor del referente del burdel, pues al despertar tantas pasiones, la palabra, desde su manejo formal, deriva en la pérdida del sentido de cada una de las empresas de los personajes. Así, en el final de la novela, en el antepenúltimo capítulo –XXXIII–, se unen todos los narradores para constatar que "el padre Bergner había ganado la corta o larga batalla" –narrador colectivo–; también para mostrar la desilusión y disminución de los partidarios y adversarios de Larsen, en un baile de carteras, epílogo de la partida de las mujeres y del héroe proxeneta –narrador en tercera persona. Y finalmente se presenta la confusión y no determinación de Jorge Malabia de marcharse de Santa María –narrador en primera persona– a manos de Begner. (Onetti, 2007, pp. 570-575). Este cierre reforzado por el último capítulo –doble final– disminuye aún más el sentido de los personajes a través de sustantivos que muestran la incompatibilidad de sus empresas con el final de las mismas: su falsedad, su extravagancia –la del llanto "exagerado" de Marcos–, su ininteligibilidad –"lengua extraña" del oficial, el juez y Díaz Grey–, su incorporeidad –en la maleta de Bergner– y su pusilanimidad –en el regreso de Malabia "hacia el mundo normal y astuto..." (p. 578).

La parodia de la trascendencia: Dios ha fallado.

En cuanto al choque de lo religioso y lo secular, encuentro capital en *Juntacadáveres*, el autor no escatima en mostrar también la ambivalencia que genera esta disputa. Tal circunstancia nos lleva a señalar la parodia de Dios como parábola del cambio. La extensa bibliografía sobre la obra de Onetti analiza en ella la parodia y sus distintas manifestaciones. Desde la parodia del escritor y los diferentes estratos de la ficción y la escritura, hasta la que configura la condición humana, esta construcción del lenguaje es preponderante en la literatura del autor uruguayo. En el acercamiento que hace Roberto Ferro a *La vida breve*, en *Onetti/La fundación imaginada. La parodia del autor en la saga de Santa María*, identifica que la escritura corrosivamente de Onetti, muy artaudiana por cierto, aligera o hace inexistente los límites entre lo real y lo imaginado, entre el escenario y la vida, entre la narración y lo

narrado, entendiendo la parodia, en términos bajtinianos, como un juego de confusión y enfrentamiento entre oposiciones no excluyentes que destronan el doble (2011, pp. 266-269).

Desde nuestra lectura, *Juntacadáveres* es una poética de lo clandestino, y como tal lo que destrona en la construcción paródica de la novela son los niveles de los discursos oficiales, e incluso los no oficiales, dando paso a lo que hemos llamado lo meta-oficial. Ya anteriormente hablamos del entretejido y confrontación de valores que hay en la obra, con el fin de explorar el espacio de la intimidad individual y colectiva de los sujetos en la obra. Este entretejido de valores es por supuesto un mecanismo de la parodia que en vez de degradar, sublima las naturalezas que enfrenta y las unifica; naturalezas que en un imaginario social no están juntas y parecen repelerse. Esto es loable si se entiende que la novela, como género, es el espacio propicio de recuperación y unión de esencias humanas.

Así, consideramos la parodia que llama la atención a Bajtín, aquella que logra degradar y a la vez revitalizar a su objeto, por lo que a diferencia de la parodia moderna, la medieval logra establecer un vínculo fecundo entre lo corporal y lo cósmico, entendiéndose eso mejor como una unión entre lo físico y lo espiritual (2003, p. 19). En ese caso, comprendemos que la parodia, desde los términos del teórico soviético, no excluye cualidades sino que unifica e inspecciona el objeto. En ese caso, la otra naturaleza que se nos aparece en el texto literario no es contraria sino concluyente, definición que se ajusta a la construcción que nos ofrece la novela, no obstante, en la literatura hispanoamericana este tropo literario, entre tanta variedad, aparece como una forma de poner en tela de juicio un diagrama epistemológico, (Sklodowska, 1991, p. 19). Lo que hace Onetti no es meramente poner en tela de juicio un esquema epistemológico de la vida popular, también encuentra y suma una de sus partes al esquema, que evidentemente toma de la realidad y de esa mirada fragmentada y perdida de los discursos históricos.

Sumar una cara al esquema significa hablar desde lo clandestino, entendido como lo que no se puede decir. Así, desde esta postura se habla de la pérdida de la fe de un sacerdote, de la santidad de una puta y de la labor apasionada de un proxeneta. Este carácter clandestino es lo que llamamos, dentro de los límites de la parodia, lo meta-oficial, que concebimos como

esa construcción valorativa que destapa y controvierte las ideas generalizadas acerca de una práctica, sujetos e ideas.

Lo meta-oficial muestra los puntos convergentes entre lo oficial y lo no oficial, por lo que la ficción que se basa en este planteamiento se mueve entre estas dos posturas sin distinción, en aras de revelar su más recóndita naturaleza. En la novela la tensión entre lo religioso y lo secular propone las contradicciones entre estos puntos, pero a su vez configura esa parte clandestina que los completa, la duda, la trampa, el pecado y la fe, no como partes contrarias sino como partes vitales y complementarias. Por lo anterior, la parodia del Dios y de su pueblo es el eje rector de la construcción de comunidad en *Juntacadáveres*, además de dar el marco de conflicto político religioso que muestra la obra.

Inicialmente, la comunidad de este pueblo de Dios está encabezada por el cura Bergner, que encabeza el modelo organizacional que sostiene el poder eclesial y control social. Irónicamente, es el cura Begner quien “resucita” a la Liga de Caballeros y la convierte en un arma eficaz para las operaciones que su voluntad dispone (Onetti, 2007, p. 504). En ese mismo plano, el cura Antón Begner resulta ser la parodia de ese Dios judío-cristiano que Onetti, desde el seudónimo de Grucho Marx, compara con la cómica y deplorable figura de aprendiz de brujo, cuando hablaba del inconformismo de los verdaderos creadores:

Éste no era creador; nunca pasó el pobre de diletante y siempre le atribuí algo cómico y lastimoso de aprendiz de brujo. Si no lo cree, eche una miradita alrededor y opine sobre este pabellón de retardados donde transcurren nuestros días (2013, p. 46).⁴¹

Ese pabellón de retardados es sin duda la Santa María de *Juntacadáveres*, y ese aprendiz de brujo es Antón Begner, ese que al igual que el Dios judío-cristiano, “... permitió la llegada y el nacimiento del mal para que los habitantes de Santa María y la Colonia, las ovejas que le habían sido confiadas, tuviera su colectiva, patente oportunidad de tentación, de combate y triunfo” (Onetti, 2007, p. 506). Al mismo tiempo, la escritura de Onetti logra inspeccionar los móviles del cura/Dios que sólo le son revelados al narrador del capítulo XX, un narrador protagonista que habla del acontecimiento del burdel y hace juicios acerca de la historia sanmariana al tratar de reinterpretarla desde su propia revisión. Así, esta parodia, desde la

⁴¹ En *Se regala una idea*, publicado en *Marcha* el 29 de noviembre de 1940.

misma parodización del discurso histórico, muestra al Bergner/Dios como un sujeto egocéntrico que aburrido de la inacción de su apostolado, y que en busca de su propia redención, organiza un ejército para combatir en una guerra que, desde sus influencias y popularidad, hubiese podido evitar.

Pero irónicamente es la pérdida de la fe la que hace que el padre Bergner/Dios actúe, se de a la acción de incorporar un ejército contra un enemigo que personificara el mal. Pedro Trigo analiza en su libro *La institución eclesial en la nueva novela latinoamericana* (2002), particularmente en *Juntacadáveres*, que el padre Bergner no sabe qué hacer con su cristianismo, pues carece de una alternativa de fe (p. 513). Por eso, podemos analizar que tras la guerra que declarada a la casa celeste, la parodia del Dios judío-cristiano se hace más visible: el cura sin fe promete a su pueblo la liberación del pecado y le da un móvil y camino para conseguirla –la guerra de los anónimos con tinta azul (Onetti, 2007, p. 501). Luego el padre cierra sus oídos y modela su furia al ver que su pueblo se aleja de él –“No se diga que fue el pastor quien abandonó a sus ovejas” (p. 535) –. Finalmente envía bajo su bendición a su sobrino Marcos Bergner, su imagen más radical, al nido de los pecadores (p. 557). Luego de su cometido y su oportuna consagración como salvador, el plan del Antón Bergner se sale de las manos y “el mal” también se consagra en el vacío que deja Larsen y su sequito de prostitutas.

Por eso lo clandestino en la novela, que configura lo meta-oficial, desmonta el discurso de los imaginarios sociales dominantes desde una ficción introspectiva que muestra lo noble y lo ruín de lo humano, como unidad indivisible. El ejemplo que acabamos de analizar es fundamental en la novela, porque, desde la lectura de la cultura popular rioplatense, el elemento religioso problematiza y entra a chocar con la fundación del burdel, lo secular. En este encuentro se destapa la ambivalencia de las clases populares, como todo en el mundo de Onetti. Por eso el fundamento religioso frente al secular crea una tensión en la obra que está simbolizada en la lucha de estos dos poderes, reafirmando en el burdel la pureza de la corrupción, esa que no es disimulada, y en la iglesia y el poder religioso ese mal hipócrita y egoísta, agravado por la fe de los hombres y mujeres que la siguen, tanto en la obra como en la desgastada realidad. Cabalmente, el desmontaje paródico del imaginario popular religioso

es llevado a cabo, para sumarle al mismo su cara oscura, siendo completado, expandido y naturalizado, desde el artilugio de lo meta-oficial y lo clandestino.

Conclusiones

Estudiar el tópico de la cultura popular en la literatura latinoamericana es comprender la ruptura que las vanguardias del continente provocaron con respecto a las temáticas y estructuras monologizantes decimonónicas. Al mismo tiempo en esta ruptura se reconoce el gran aporte que ofrecieron estas a la construcción de la cultura e identidad latinoamericana. Como bien lo dice Ángel Rama, tras la necesidad de un mecanismo que divulgara la cultura, escritores como Rulfo, García Márquez, Roa Bastos, Arreola, João Guimarães Rosa y Onetti, lograron, de una forma más equilibrada, engranar y modular la experiencia subjetiva y la experiencia colectiva, contribuyendo a la identidad, al rescate de regiones y culturas del continente, y al concepto moderno de América Latina (1982).

En el caso particular de Juan Carlos Onetti, las dinámicas de su campo literario determinaron su atención sobre los bajos fondos de la cultura rioplatense. Las gastadas temáticas y formas del realismo camperil uruguayo fueron, en cierta medida, la puerta de acceso y cambio de un imaginario que contenía sustancialmente al sujeto montevideano que interiorizaba los cambios de la modernización. Así, desde su postura, Onetti lograba rescatar las voces de sujetos de la cultura marginal de La Plata que estaban más cerca a las crudas realidades que configuraban dichos cambios.

En un panorama donde la institución literaria del Uruguay no era reticente a los cambios, dado a que el tiempo había debilitado la rigidez de su misma estructura, Onetti hizo una lectura actualizada de su tiempo a la par que aprendía de escritores de otras latitudes como Faulkner, Celine, Dostoievski y Arlt, entre otros escritores de lo marginal, la aprensión e interioridad de los espacios y sujetos que reflejaban con mayor claridad los cambios de una época.

Tal comprensión de su tiempo llevo a Juan Carlos Onetti a forjar una línea de creación que, como manifiesto e itinerario, presentó en sus distintos escritos y ensayos sobre literatura y cultura en el semanario *Marcha* –publicación en la que trabajó y se desempeñó como jefe de redacción a las órdenes de Carlos Quijano. Allí desplegó toda una idea del escritor comprometido con el sujeto de la literatura, siendo esta expresión del hombre del común y miembro de una cultura. Su participación en *Marcha*, aunque de poco impacto en su

momento, le da la libertad de atacar los problemas más álgidos de la política, la cultura y el arte, aspecto que más adelante sería de gran utilidad para los nuevos escritores de su país. Son esos mismos escritores como Idea Vilariño, Carlos Maggi y el mismo Mario Benedetti que se forjaron con la mítica imagen del escritor alejado de los círculos literarios, ignorado por los premios y la crítica e inmiscuido en el mismo mundo cambiante y confuso de los bajos rioplatenses que fueron objeto de su escritura.

Si bien la arquitectura, las tecnologías, las reestructuraciones empresariales y la desaparición de algunos oficios, hábitos e instituciones, son elementos visibles de los cambios que determinan una época, la vitalidad del ritmo de la vida es un atributo esencial que es notable en conductas, sensibilidades y formas de pensar y expresarse. Es por eso que en *Juntacadáveres*, como ninguna otra obra del autor, se puede observar tal cambio de sensibilidad, tanto individual como colectiva. En la novela se puede observar la composición de rasgos, modos de supervivencia y maneras de pensar del sujeto pre-moderno de La Plata, ese que vivió los cambios que trajo consigo la inmigración, la industrialización y la reevaluación del trabajo. Y decimos que como ninguna otra novela del autor porque en el seno de la comunidad de Santa María que la obra muestra se evidencia una organización social clara, basada en la unión y primeros visos de discrepancia entre el poder político y religioso, a la vez que los sujetos del canon socio-ocupacional popular rioplatense cohabitan y gravitan entre la tradición y la ruptura.

Esta discrepancia entre la tradición y lo nuevo que la novela deja leer, está cimentada, como lo hemos analizado, en un dialogo entre literatura e historia que evidencia la incorporación de valores e interpretaciones de carácter colectivo y popular. Lo son porque en nuestros hallazgos se estudia que tales interpretaciones son maneras más cercanas de entender la realidad cotidiana así como de interiorizar valores que en el seno de la comunidad determinan las formas de vivir y habitar en determinados lugares, como lo muestra la obra. Tales interpretaciones, además de ser maneras de entender la cotidianidad, son puentes de comunicación y legitimización de sus prácticas o respuestas ante el cambio que viven, pero sobre todo construcciones que deja ver un proceso histórico.

Dicho dialogo que la novela propone con la historia surge en primera instancia de la relación del escritor y su campo literario, inevitable relación que determina la creación artística, su verosimilitud, las forma artística y su temática. En el caso de la novela, *Juntacadáveres* entra a dialogar con el problema histórico de la inmigración –y sus ramificaciones–, pues como lo anotamos, los nombres extranjeros y las pasiones que estriban entre lo puritano y lo libertino era parte de la cotidianidad del barrio sur, espacio donde el autor vivió su niñez. Así, en ese ambiente se podía ver aquella multitud de hombres y mujeres que tomaban por patria una nueva tierra y que incubaban ese mismo miedo al rechazo, ese mismo anhelo de una mejor vida, ese desarraigo de un suelo que les pertenecía de forma incompleta, esa incomprensión de lo nuevo.

Asimismo, vimos que la novela trata entre sus trama otra cuestión histórica como la de la nueva organización del trabajo. En sus dos vertientes la novela problematiza este asunto. La primera es la relación del sujeto con la sistematización y la rutina del trabajo burgués, ese tiempo de oficina, ese de la ley de las ocho horas y que incomodaba al héroe proxeneta Larsen y a su misma colega la Tora. Por otro lado está la reglamentación de la prostitución y la unión de los proxenetas con los políticos de su época. Durante la primera parte de la obra la discusión entre el concejal Barthé y el proxeneta Larsen orbita entre la fundación del burdel, la consecución del permiso municipal de funcionamiento y la cuota que Larsen pagará al concejal por el favor recibido. Esta reglamentación del oficio, en la novela se metafórica en el permiso y espera de aprobación del funcionamiento de la casa celeste. Por eso, Onetti parodia la historia de la reglamentación del trabajo de la prostitución y ubica los intereses políticos y monetarios por encima de los deberes y cuidados sanitarios, esto como parodia del poder político y de la corrupción.

En la misma dinámica del prostíbulo, Onetti, en *Juntacadáveres*, modela la evolución histórica del burdel en Santa María y su periferia. En la voz de Lanza, mayormente, y en los aportes de Jorge Malabia, la novela transporta, como artificio literario, la voz de sujetos que tienen una conciencia de su historia y la cuentan en un ejercicio de justificar su actualidad. De esta forma se revela el inicio de la prostitución sanmariana a la vez que se muestra el inicio de la prostitución en territorio rioplatense. Ya vimos en el segundo capítulo la relación

de sucesos lógicos entre la prostitución informal que comenzó en la Colonia y en Villa Petrus como la que inicio a finales del XIX y principios del XX en El Rio de La Plata. Desde la construcción de casas de descanso y para encuentros con prostitutas extranjeras o mujeres coterráneas –pues la raza, la edad y la nacionalidad determinaban la categoría del burdel–, *Juntacadáveres* muestra esta evolución del burdel que el trabajo de Andrés Carretero (1999), historiador que hemos citado, documenta e ilustra.

Pero el vínculo más íntimo entre la historia y la novela que hemos identificado no ha sido tanto el del dato histórico y su referencia, sino el de la relación de los sujetos con su naturaleza histórica. Si bien vimos que difícilmente la conciencia de los hechos del pasado es un ejercicio limitado, la naturaleza de los sujetos y toda esta carga de sucesos se muestra en todo su esplendor. Como ya lo reseñamos, los cambios históricos se ven interiorizados por los sujetos de la obra, así que sus acciones y sentimientos tienen todo una razón histórica. Claramente pudimos identificar que los personajes de la novela no se acomodan a los cambios, reglamentaciones e incluso a la tradición, aspectos apenas lógicos si recordamos que la historia uruguaya fue tan vertiginosa como los cien días que vivió Santa María en la llegada y partida del prostíbulo de Larsen.

En cuanto a la construcción literaria de lo popular y la cultura popular en *Juntacadáveres*, luego de la revisión y trato del tópico en la literatura latinoamericana y los planteamientos bajtinianos sobre la obra de Rabelais, la lectura de la novela arrojó tres categorías de análisis que contiene gran carga del acervo cultural del Rio de La Plata:

1. lo socio-ocupacional popular como formalización del héroe
2. los espacios marginales y su significación colectiva (el cafetín, el prostíbulo, la pensión, el conventillo), como fondo de la acción novelesca.
3. la palabra como experiencia vital y la parodia de la trascendencia.

Sobre la primera categoría, *lo socio-ocupacional popular como formalización del héroe*, anotamos que el autor de *Juntacadáveres* pone en acción a una serie de sujetos que sus modos de subsistencia hicieron parte de un grupo de profesiones, oficios, ocupaciones o roles de carácter marginal y popular que para el siglo XIX y XX eran protagonistas en la construcción

de la identidad rioplatense. La prostituta, el proxeneta, el obrero, el cura, el cronista, el médico, los jóvenes –y el compadrito como paradigma de la masculinidad sanmariana– son roles que están representados en los personajes de la obra y que transportan toda la carga del imaginario social popular y marginal en sus roles. Justamente a partir de la individualidad de los sujetos de la obra se configura la espiritualidad del individuo que ejerce su trabajo y reinterpreta el mundo a través de la realidad de su empresa a la vez que se reinterpreta como sujeto.

También encontramos en la composición de estos sujetos y sus oficios fuerzas vitales y moralmente contradictorias que sin repelerse componen su totalidad. Por eso en la prostituta vimos la fuerza del cuidado maternal, como en la ama de casa el fuego de la concupiscencia. En el proxeneta se lee la determinación y ennoblecimiento del trabajo; en el joven la angustia de la posesión de la juventud y en el cura la pérdida de la fe y la obstinación de la conciencia religiosa. En el caso del cronista lo que se analizó fue su labor de archivo y la sectorizada y parcial imagen de la historia sanmariana, elemento contrastado con la visión y sensibilidad que de los acontecimientos de Santa María tenía el médico Díaz Grey. Pero si hay que constatar esta confluencia de roles socio-ocupacionales que se impregnan de tonos de la cultura popular rioplatense, ya porque en sus discursos tienen no sólo la cadencia del habla del cono sur, sino por sus posiciones son reflejos de marcas de acontecimientos históricos, cabe recordar a modo de cierre de este aspecto, que Onetti, y lo resalta Ángel Rama (1974), fue uno de los primeros escritores del Uruguay que al enfrentar la problemática social de su época puso a debatir a representantes de la vida proletaria para polemizar en cuestiones de política y lucha de clases (p. 82).

De igual manera en cada uno de los personajes masculinos analizamos el paradigma del compadrito, pues hombres como Marcos Bergner, que muestra su parte más hostil y exterior, hasta Larsen, hombre de dimensiones más profundas, cuentan con la soberbia, la prepotencia, la inseguridad y la reflexividad de ese ser que percibe cómo parece su ser y su actividad en el mundo. Con todo los aspectos anteriores acerca de lo socio-ocupacional y su construcción, en cada caracterización de los trabajos y roles, encontramos que en cada uno de ellos hay una

gran fuerza generadora de un gran impacto social, prueba tangible de la importancia de la clase popular como asociación transformadora y creadora.

En cuanto a la segunda categoría sobre *los espacios marginales y su significación colectiva*, los espacios en la obra son construidos bajo el esquema de lo marginal. Desde los planteamientos de Bachelard sobre la fenomenología del espacio y comprendiendo la idea de la realidad cronotópica del personaje de la novela que plantea Bajtín, los espacios de la obra crean una relación íntima con los personajes. Resulta muy familiar que los hombres y las mujeres de la *Juntacadáveres* crean vínculos con el espacio que evocan esos sentimientos, sensaciones y prácticas rituales que muchos rioplatenses e inmigrantes experimentaban en los años del periodo del fenómeno de la industrialización del continente y del surgimiento de la nueva burguesía transoceánica.

Así, el prostíbulo, el conventillo, los cuartos de pensión, las calles y el cafetín son espacios emblemáticos del Río de La Plata de finales del XIX y principios del XX. En *Juntacadáveres* los personajes, en su estancia en dichos espacios, revelan, desde sus hábitos, sentimientos y valoraciones colectivas acerca de la vida sanmariana. Es por eso que se analizó que los sujetos de la novela ven en los espacios analizados un sitio ritual donde esconden sus mismos miedos, tedios, inseguridades y al mismo tiempo se sienten fortalecidos por el amparo y tranquilidad que prestan estos sitios. Tal tranquilidad y seguridad les otorga la lucidez con la que exorcizan sus sentimientos de desarraigo, inseguridad y emiten fuertes afirmaciones sobre la moralidad flexible, el mundo del trabajo, la sexualidad y hasta los cambios sociales que la ciudad temprana de Santa María experimenta.

Sobre la última categoría de análisis, *la palabra como experiencia vital y la parodia de la trascendencia*, encontramos que en los diálogos o construcciones discursivas de *Juntacadáveres* se incorpora siempre la incomprensión. Entendiendo la naturaleza socio-histórica de la palabra que explica Bajtín en su *Estética de la novela* (1989), en *Juntacadáveres* la palabra muestra el caos e inestabilidad que causa la llegada del burdel. Pero es justamente la fundación de la casa celeste la que sirve de pretexto para mostrar otros aspectos que desestabilizan a la sociedad sanmariana, por lo que en la narración de la novela se evidencia la incomprensión que causa la llegada de nuevas tecnologías (ruidos de

máquinas), la nueva concepción del trabajo, la reorganización social y las nuevas concepciones religiosas.

La palabra revela los cambios del contexto de los personajes de *Juntacadáveres*, esa realidad incomprendida que se incorpora tanto a su discurso como a la narración de la novela –carácter que impera y determina el estilo de la obra. En este mismo caso, observamos que la narración tiende a negar la integridad de sus referentes, cuando no los muestra mutilados, inconclusos y desnaturalizados. Sucede también con el discurso de los personajes, pues como en el mundo literario de Onetti, la ambigüedad de sus visiones es más visible cuando deben tomar otros caminos inimaginables en el escenario de la supervivencia. Esto entra en diálogo con valores de carácter popular y colectivo que reafirman la idea de esa ambigüedad e inconformidad que, según Scalabrini (1933), el rioplatense proyecta a través de discurso.

Esta incompreensión, que radica de un panorama de confusión, metaforizado en la inestabilidad y conciencia que trae el burdel de Larsen, trastoca uno de los puntos rectores de la problemática de la novela: lo religioso y lo secular. Es por eso que *Juntacadáveres* muestra el enfrentamiento del cambio y lo estático. Pero en este enfrentamiento lo que resulta tremendamente revelador es que estos principios son inseparables. Esta relación es observable si leemos que desde la clandestinidad de la vida de los personajes se encuentra la parodia de la trascendencia. Esta parodia consiste en que el hombre de fe, el cura Bergner, renuncia a su credo y replica las mismas acciones de su Dios cristiano, pues guía a su pueblo a una victoria –la expulsión del prostíbulo–, sin proveer que tal triunfo significaría la consagración de una conciencia secular. Es por eso que la palabra en *Juntacadáveres* hace referencia a la incompreensión, esa que muestra la ambigüedad de la modernidad enajenada de nuestro continente sudamericano, esa que se mueve entre lo sagrado y lo profano, entre lo tradicional y lo nuevo.

En suma, estas tres categorías que han resultado de la lectura y análisis de *Juntacadáveres* muestran cómo se erigen literariamente algunas de las dinámicas de la cultura popular rioplatense de finales del XIX y principios del XX. Desde el trato de actividades profesionales de carácter marginal, esbozando su intimidad y la construcción paradójica y complementaria de valores oficiales y no oficiales, la novela deja ver la recurrencia de

valoraciones de carácter colectivo que se enmarcan en los personajes, en el tiempo, en el espacio de la novela y en guiños o sombras de la historia. Es justamente desde este último aspecto que la novela erige una construcción paródica que se basa en el establecimiento de un dialogo intertextual entre elementos visibles e icónicos de la cultura del Plata, historia y la subjetividades de cada uno de los personajes, mostrando valores íntimos que inciden, desde formas particulares, en una conciencia colectiva.

Así, la premisa de Ángel Rama sobre el “discurso extraño” e inmoral que permea la literatura de la vanguardia latinoamericana, y la propuesta de Onetti, confirma la falsificación de los referentes que usa para consolidar su propuesta estética en la medida en que los trae a choque, los confronta y los revalora. Así, Onetti no sólo le da voz a la prostituta, sino que la aleja del encuentro nocturno con los machos –lugar común– de Santa María y la pone a reflexionar sobre los hilos invisibles que mueven las pasiones colectivas. También sucede con los espacios, que siendo lugares de esparcimiento como el café o el bar, los revaloriza como templos de la reflexión y la observación. Y en esa medida la propuesta onettiana sobre la cultura popular reitera esencias sobre el sentir y hacer de los sujetos sanmarianos desde la abolición de las ideas generalizadas sobre los arquetipos y sus prácticas en el marco de la cultura rioplatense. Es por eso que desde un dialogo con la historia, con la de los sujetos marginales del sur del continente, Onetti logra constituir una novela donde lo noble y lo despreciable se funden, y donde la individualidad de sus personajes y sus formas particulares de estar en el mundo están permeadas por sentimientos comunes y proyecciones discursivas que desembocan en el desarraigo, la incomprensión, el tedio y la nobleza, creando su poética particular de lo popular rioplatense, que profundiza en la individualidad del pueblo sanmariano y en aquello que une y confunde a todos los habitantes de esta geografía ficticia.

Bibliografía

Aínsa, F. (1999). Raíces populares y cultura de masas en la nueva narrativa hispanoamericana. América: Cahiers du CRICCAL, 25(1), 75-86.

----- (1970). Las trampas de Onetti. Montevideo: Alfa.

Alonso, M., & Tello, A. (1985). Antonio Machado: poeta en el exilio (Vol. 11). Barcelona: Anthropos Editorial.

Anaya López, A. A. (2011). Lo popular urbano y sus expresiones en la narrativa breve: oralidad y abyección en Ni farra ni vieja ni sombreros de charro de Juan Maya. Nóesis. Revista de Ciencias Sociales y Humanidades, 20(40), 168-191.

Antúnez, R. (2013). Juan Carlos Onetti: caprichos con ciudades. México: Editorial Gedisa, S.A.

Avellaneda, A. C. O. (1999). De la literatura Mme. De Stael. Revista UIS Humanidades, 28(2).

Bajtín, M. M. (1989). Estética de la novela. Madrid: Altea, Taurus, Alfaguara S.A.

----- (1999). Estética de la creación verbal. México: Siglo XXI.

----- (2003). La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais. Madrid: Alianza Editonal, S. A.

----- (2005). Problemas de la poética de Dostoievski. México: FCE.

Bachelard, G. (2011). La poética del espacio. México: FCE.

Barbero, J. M. (1991). De los medios a las mediaciones: comunicación, cultura y hegemonía. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A.

Benedetti, M. (1974). Juan Carlos Onetti y la aventura del hombre. Homenaje a Juan Carlos Onetti. Coord. Helmy F. Giacomán. New York: L. A. Publishing Company.

Bioy Casares, A. (2003). Diario de la guerra del cerdo. Buenos Aires: Emecé Editores S.A.

- Blanco, E. B. (2006). La creación de un imaginario: la generación literaria del 45 en Uruguay (Doctoral dissertation, Universidade de São Paulo).
- Borges, J. L. (2014). Obras Completas I (1923-1949). Edición Crítica. Coord. Rolando Costa Picazo e Irma Zangara. Colombia: Emecé Editores S.A.
- Bourdieu, P. (1989). El campo literario. Prerrequisitos críticos y principios de método. *Revista Criterios*, 25, 20-40.
- Burke, P. (1999). *Cultura popular en la Europa moderna*. Alianza Editorial.
- Cánovas, R. (2000). Volviendo la mirada hacia "Juntacadáveres" (1964), de Juan Carlos Onetti. *Revista chilena de literatura*, 33-52.
- Carassou, R. H. (2006). *La sociología en América Latina (1900-1950)*. México: UNAM.
- Carretero, A. M. (1999). *Tango: testigo social*. Buenos Aires: Peña Lillo, Ediciones Continente.
- Chavarri, R. (1974). Juntacadáveres. *Cuadernos Hispanoamericanos*, (292-294), 527-534.
- Cueto, A. (2009). *Juan Carlos Onetti: el soñador en la penumbra*. Perú: FCE.
- Curiel, F. (2004). *Santa María de Onetti: guía de lectores forasteros*. UNAM.
- Dalbosco, D. M. (2010). La construcción simbólica del arquetipo de la milonguera en las letras de tango. *Amaltea. Revista de mitocrítica*, 2, 29-45.
- De Certeau, M. (2010). *La invención de lo cotidiano. 1 Artes de hacer*. Traducción de Alejandro Pescador. México: Universidad Iberoamericana. Biblioteca Francisco Xavier Clavigero.
- Deredita, J. F. (1971). El Lenguaje de la Desintegración: notas sobre "El Astillero" de Onetti. *Universidad de Pittsburgh, Revista Iberoamericana*, pp. 651-665.
- Devoto, F. (2007). La inmigración de ultramar. En S. Torrado (comp.), *Población y bienestar en la Argentina del primero al segundo Centenario. Tomo I* (pp. 531-548). Buenos Aires: Edhasa.

Dubois, J. (2014). La institución de la literatura. Traducción al español de Juan Zapata. Colombia: Editorial Universidad de Antioquia.

Eyzaguirre, L. (1980). Santa María: privado mundo imaginario de Onetti. Centro de Investigaciones Lingüístico-Literarias. Universidad Veracruzana, 196-203.

Fasce, M. (2014). Borges, Arlt y Puig: los espejos ineludibles de la literatura argentina. Signos Universitarios, 16(32).

Fernández, B. A. (2006). Migración y sindicalismo. Marineros y anarquistas españoles en Nueva York (1902-1930). Historia Social, 113-135.

Ferro, R. (2011). Onetti/ La fundación imaginada. La parodia del autor en La Saga de Santa María. Buenos Aires: Ediciones Corregidor.

Gálvez, A. C. (2011). De lacra social a proletaria urbana. La novela social y el imaginario de la prostitución urbana en Chile: 1902-1940. (Tesis de maestría). Universidad de Chile, Santiago de Chile.

----- (2017). La prostitución reglamentada en Latinoamérica en la época de la modernización. Los casos de Argentina, Uruguay y Chile entre 1874 y 1936. Historia 396, (1), 89-118.

García Hortelano, J. (1974). Reconocimiento de deuda o la literatura tempestiva de Juan Carlos Onetti. Madrid: Cuadernos Hispanoamericanos, Revista mensual de Cultura Hispánica Cuadernos Hispanoamericanos, pp. 147-150.

Gobello, J (1980). Crónica general del tango. Buenos Aires: Editorial Fraterna.

Gorelik, A. (1998). La grilla y el parque: espacio público y cultura urbana en Buenos Aires, 1887-1936. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.

Gutiérrez, F. (2014). El Cronista Oficial: Un historiador de la memoria urbana. Consultado el 27 de septiembre de 2017. En línea: <http://www.avn.info.ve/contenido/cronista-oficial-historiador-memoria-urbana>

Hermann Acosta, P. E. (2017). Representación de masculinidades no hegemónicas en la narrativa breve de Juan Carlos Onetti (Master's thesis, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador).

Husserl, E. (1962). Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica. México: FCE.

Kuhnheim, J. (2016). Superpowers in the Bedroom: The Brothel Image in 1960s Latin America. *A Contracorriente: una revista de estudios latinoamericanos*, 13(2), 20-36.

Lefort, M. (1998). La toponimia porteña en las novelas de Ernesto Sábato. *Alp: Cuadernos Angers-La Plata*, 2(2), 105-116.

Lewis, B. L. (1991). Tales Told: Narrator, Character, and Theme in Juan Carlos Onetti's "Juntacadáveres". *Chasqui*, 20(1), 17-22.

Linares Zárate. (s.f.). El reconocimiento jurídico del cronista municipal [archivo PDF]. Recuperado de: <http://web.uaemex.mx/identidad/docs/EL%20RECONOCIMIENTO%20JURIDICO%20DEL%20CRONISTA%20MUNICIPAL.pdf>

Litvan, V. (2005). Las feminidades especulares de Juan Carlos Onetti. *Université Paris 8. Pandora: Reveu d'Etudes Hispaniques*, (5), 271-277

Lorente Murphy, S. (1989). La Revolución Mexicana en la novela. *Revista Iberoamericana*, 55(148), 847-857.

Martínez, E. (2002). Construcciones del género sexual en la obra de Juan Carlos Onetti: subjetividades, espacios y narrativa. En A. Sierra (Ed.) *Me gustas cuando callas...: los escritores del "Boom" y el género sexual* (pp. 107-126). San Juan: Editorial de la Universidad de Puerto Rico.

Martínez, J. L. (2011). Revisión de Mariano Azuela. *Literatura Mexicana*, 3(1), 41-61.

Martínez González, V. H. (2015). El humanismo radical de Juan Carlos Onetti. *Revista de El Colegio de San Luis*, 5(9), 160-179.

- Mattalia, S. (1989). La piedra en el charco (Artículos periodísticos de Juan Carlos Onetti en *Marcha y Acción*). Madrid: *Anales de Literatura Hispanoamericana*, Vol. 18, p. 153.
- Maturo, G. (2004). *La razón ardiente: aportes a una teoría literaria latinoamericana*. Editorial Biblos.
- Matus Romo, E. (1974). El astillero: algunas claves técnicas e interpretativas. *Cuadernos Hispanoamericanos*, (292-294), 636-650.
- Niemeyer, K. (2000). Acerca de la modernidad en la novela vanguardista hispanoamericana. *Festschrift*, 7, 306.
- Oddone, J. A. (2015). Fuentes uruguayas para la historia de la inmigración italiana. *Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe*, 3(1).
- Olivera-Williams, M. R. *Modernización y fin de siglo. Naturalismo y criollismo*. Uruguay: *imaginarios culturales*, 1, 293-324.
- Onetti, J. C. (1985). *Tan triste como ella*. Bogotá: Editorial Seix Barral, S.A.
- (2007). *Juan Carlos Onetti, Obras Completas, Novelas II (1959-1993)*. Coord. Hortensia Campanella. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- (2009). *Obras Completas III. Juan Carlos Onetti. Cuentos, artículos y misceláneas*. España: Galaxia Gutemberg, Círculo de Lectores.
- (2013). *Juan Carlos Onetti, Artículos 1939-1968*. Zaragoza: Editorial digital Titivullus.
- Ordiz, J. (2006). ¿Santa o Pecadora? La Prostituta en la Novela del Naturalismo Hispanoamericano. *Revista Nuestra América*, 1, 26-33.
- Penella, M. A. (1974). Sobre ritmos y furores. *Cuadernos Hispanoamericanos*, (292-294), 515-526.
- Petit, M. A. (1994). Juan Carlos Onetti en la modernidad enajenada. *Modernidad, postmodernidad y periferia*. *Cuadernos de Marcha, Tercera Época*, 91, 61-64.

Pimentel, L. A. (2001). El espacio en la ficción. Ficciones espaciales. La representación del espacio en textos narrativos. México: Siglo XXI Editores S.A. Universidad Nacional Autónoma de México

Premat, J. (2003). Cuando nombre, entonces relato. Revista Universidad de Antioquia, 25, 72-77.

Radakovich, R. (s.f.).Leisure time in Uruguay. Historical lines. Consultado el 16 de agosto de 2017, en: https://s3.amazonaws.com/academia.edu.documents/39324821/Leisure_time_in_Uruguay_Historical_lines_Radakovich.pdf?AWSAccessKeyId=AKIAIWOWYYGZ2Y53UL3A&Expires=1502902178&Signature=TTEIhDAMf3N9uoHIxwnjiR7FK%2Bo%3D&response-content-disposition=inline%3B%20filename%3DLeisure_in_Uruguay_History_notes.pdf

Rama, Á. (1973). Las dos vanguardias latinoamericanas. Montevideo: Revista de la ciudad de Montevideo, 9, 58-64.

----- (1974). Origen de un novelista y de una generación literaria. Homenaje a Juan Carlos Onetti: variaciones interpretativas en torno a su obra. Director Helmy F. Giacoman Anaya - Las Américas.

----- (1982a). La novela latinoamericana 1920-1980. Colombia: Instituto Colombiano de Cultura, Procultura S.A.

----- (1982a). La novela en América Latina: Panoramas 1920-1980: Panoramas 1920-1980 (Vol. 1). Ediciones Universidad Alberto Hurtado.

----- (2005). El boom en perspectiva. Signos literarios, 1(1), 161-208.

----- (2006). Crítica literaria y utopía en América Latina, *Uruguya, La generación crítica (1939-1969)*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.

Rancière, J. (2009). La palabra muda. Ensayo sobre las contradicciones de la literatura. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

Remedi, G. (2007). Los demonios del Ariel: fuentes del imaginario popular uruguayo en la primera mitad de siglo XX. En Cuadernos de Literatura 3. Uruguay: Ediciones Biblioteca Nacional.

Rocca, P. (2000). El campo y la ciudad en la narrativa uruguaya (1920-1950). Fragmentos: Revista de Língua e Literatura Estrangeiras, 19.

Rodríguez Monegal, E. (1974). La fortuna de Onetti. Homenaje a Juan Carlos Onetti: variaciones interpretativas en torno a su obra. Director Helmy F. Giacomani Anaya - Las Américas, p. 77.

----- (1979). Prólogo de Obras completas de Juan Carlos Onetti [archivo PDF]. Recuperado de http://www.autoresdeluruguay.uy/biblioteca/emir_rodriguez_monegal/pdfs/prol_05.pdf

----- (2003). Obra selecta (Vol. 213). Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho.

Roldán, J. (2000). Vargas Llosa, entre el mito y la realidad: posibilidades y límites de un escritor latinoamericano comprometido. Marburg: Tectum Verlag.

Ruffinelli, J. (1974). Notas sobre Larsen. Madrid: Cuadernos hispanoamericanos, 101-117.

Ruiz Barrionuevo, C. (1990). La invención del personaje en los relatos de Onetti. Coloquio Internacional. La obra de Juan Carlos Onetti, 59-71.

Sábato, E. R. (2005). Tango: discusión y clave, Buenos Aires: Editorial Losada.

Santiáñez, N. (2002). Investigaciones literarias: modernidad, historia de la literatura y modernismos. Barcelona: Editorial Crítica S.L.

Sartre, J. P. (1950). ¿Qué es la literatura? Buenos Aires: Editorial Losada S.A.

Scalabrini, R. (1933). El hombre que está solo y espera. Librerías Anaconda.

Shaw, D. L. (2008), Nueva narrativa hispanoamericana. Boom. Posboom. Posmodernidad. Madrid: Ediciones Cátedra.

Skłodowska, E. (1991). La parodia en la nueva novela hispanoamericana (1960-1985) (Vol. 34). John Benjamins Publishing.

Steiner, G. (2013). Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano. Barcelona: Gedisa Editorial.

Téllez, H. (2016). Nadar contra la corriente. Escritos sobre literatura. Colombia: Universidad de los Andes, Panamericana Editorial, Universidad EAFIT, Universidad Nacional de Colombia.

Trigo, P. (2002). La institución eclesiástica en la nueva novela latinoamericana (Vol. 1). Caracas: Compañía de Jesús de Venezuela, ITER, Universidad Católica Andrés Bello.

Todorov, T. (2004). Poética estructuralista. Madrid: Losada.

Umaña Serrato, P. (2013). El cronotopo del umbral en El astillero de Onetti y su configuración infernal. In: E. Sánchez Rolón y F. Fuentes Krafczyk, Ed., Fronteras heterotópicas, literatura hispanoamericana contemporánea. Universidad de Guanajuato: Departamento de Letras Hispánicas, 101-116.

Vargas Llosa, M. (2008). El viaje a la ficción: el mundo de Juan Carlos Onetti. Madrid: Alfaguara.

Verani, H. J. (1972). Contribución a la Bibliografía de Juan Carlos Oretti. Revista Iberoamericana, 38 (80), 523-548.

----- (1995). Juan Carlos Onetti: la aventura de la escritura. Nueva Revista de Filología Hispánica, 43(1), 125-144.